



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

“ACATLÁN”

“LA METÁFORA FÍLMICA EN EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN”

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR:
INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA.
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

P R E S E T A:
JUAN ENRIQUE CORTÉS BAÑUELOS.

ASESOR: LIC. HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ.

FEBRERO DE 2012.



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.

**Los poetas viven, lloran y mueren
pero la poesía los abraza eternamente en las palabras del subconsciente.**

Un profundo agradecimiento a la Profesora Lourdes López por su compromiso y
tiempo para lograr esta investigación.

Agradezco al profesor Hugo y a los profesores del Seminario de titulación por
su tiempo y enseñanzas.

Un agradecimiento especial a la profesora Nidia Ojeda por su apoyo para ver
a la Universidad con otros ojos.

Dedico este trabajo a mi madre y a mi padre que descansa en paz por su tiempo,
esfuerzo y dedicación para hacer de mi un hombre de bien.

Especialmente dedicó este trabajo a mis amores: Lesly Giovanna, Luis Enrique y
Juan Emiliano.

Gracias Cecilia por caminar a mi lado en el sol y en la luna.

ÍNDICE

Introducción.....	I
1. La metáfora y otras figuras.....	4
1.1 Aristóteles.....	4
1.2 Conceptos de metáfora.....	6
1.3 La imagen, la comparación y la antítesis.....	11
1.4 La metáfora visual.....	15
2. Subiela. Un artesano de la poesía filmica.....	20
2.1 Un recorrido bio-filmográfico.....	20
2.1.1 <i>Un largo silencio</i>	23
2.1.2 <i>Hombre mirando al Sudeste</i>	29
2.1.2.1 Los temas dominantes.....	30
2.1.2.2 Recursos filmicos y literarios.....	31
2.1.3 <i>Pequeños milagros</i>	37
3. Poesía y metáfora visual en <i>El lado oscuro del corazón</i>.....	42
3.1 <i>El lado oscuro del corazón</i>	43
3.2 Sobre metáforas visuales y otras figuras	44
3.3 Sobre la imagen cinematográfica.....	50
Conclusiones.....	85
Fuentes consultadas.....	91

Introducción

El motivo principal de la presente investigación es analizar una relación intertextual entre la poesía y el cine utilizando las diversas herramientas literarias, históricas, comunicativas y visuales proporcionadas por el “Seminario Extracurricular de Interdiscursividad: Cine, Literatura e Historia”. La investigación se centra en el análisis de la metáfora en el filme *El lado oscuro del corazón* (1992) del director argentino Eliseo Subiela porque ofrece los elementos necesarios para investigar sobre el tema. Subiela tuvo la capacidad de transmitir una visión de elementos universales como el amor, la amistad, la soledad, la muerte y otros a través de imágenes simbólicas como la metáfora y ha sido conveniente ejemplificar otras figuras como la antítesis, la comparación entre otras.

La metáfora y los otros ejemplos que se sugieren interactúan con los movimientos de cámara, los efectos de la luz, la fotografía y otros recursos del lenguaje filmico. El director nos hace pensar en la soledad del protagonista, Oliverio, en el vacío sentimental de una obrera del amor, en la muerte presente de manera cotidiana, en la fugacidad del amor y en la brevedad de la felicidad.

El filme es una combinación entre imágenes y poemas de Mario Benedetti, Oliverio Girondo y Juan Gelman donde hay un entorno rodeado de un mundo materialista preocupado más por hacer tramites en una sucursal bancaria que por escuchar la soledad de Oliverio, un mundo donde los sentimientos parecen guardados en lo más profundo del materialismo, donde existen pocos personajes como Oliverio, sin miedo para hablar de los sentimientos provocados por una mujer de la vida galante y el acoso continuo de la muerte de la muerte.

Subiela aprovecha la obra de tres poetas que no son herméticos, metódicos y tradicionalistas a las normas clásicas del metro, ritmo y rima, pero que tampoco las ignoran. Los textos de Benedetti, Gelman y Girondo se intercalan a lo largo del filme y lo hacen interesante porque la poesía se utiliza para simbolizar visualmente la imagen de una cama, de un bar, restaurante, juguetería, calle, fiesta, mar, estudio artístico y otros elementos de la vida cotidiana a través de los recursos mencionados previamente.

El primer capítulo del presente trabajo sirve para conceptualizar y ejemplificar los conceptos básicos de figuras retóricas y elementos filmicos partiendo de Aristóteles como base y donde también se aprovechan las aportaciones de los textos de Helena Beristain y de Luz Aurora Pimentel que ayudan en el análisis porque son la base de esta investigación.

Se ha creído conveniente partir de la *Poética* de Aristóteles porque permite revisar como la poesía es un vehículo de comunicación estética para después ubicarla en la presencia del realizador filmico que va a unir la variedad de imágenes con poemas contemporáneos y hacer de estas una invitación a la reflexión, a la meditación y a la exhortación para que este público vea en la poesía otra forma de expresión.

El capítulo dos ofrece el análisis de algunos tropos y elementos cinematográficos de filmes realizados por Eliseo Subiela como *Un largo silencio* (1963), *Hombre mirando al Sudeste* (1986), *Despábilate amor* (1996) y *Pequeños milagros* (1997) porque así creemos apoyar mejor el trabajo del tercer capítulo. Eliseo Subiela recorre el camino poético desde los inicios de su filmografía hasta llegar al objeto de estudio de nuestro análisis. Sus producciones anteriores al filme que estudiamos experimentan la dualidad poesía- cine.

Se cita la filmografía completa, pero se retoman solamente algunos elementos de análisis de la obra de Subiela. Se hace una pequeña presentación del filme *Un largo silencio*, *Hombre mirando al sudeste*, *Despáilate amor* y *Pequeños milagros* porque sirven de antecedente y marcan la línea que llevará a cabo el director en sus diferentes filmes. Este capítulo es el sustento del análisis que se presenta en el tercer capítulo.

En el tercero de los capítulos la investigación se analizan las metáforas visuales y se mencionan otras figuras presentes a lo largo del filme para dar un panorama poético más completo del filme investigado, además se ejemplifican las secuencias más representativas del análisis metafórico, se describe la acción y se interpreta la metáfora permitiendo con ejemplos de otras figuras la comparación.

1. La metáfora y otras figuras

Este capítulo señala brevemente el proceso sobre el origen de la poesía y definiciones sobre la metáfora y otras figuras tomando como bases los estudios aristotélicos y las investigaciones de Helena Beristain y Luz Aurora Pimentel porque auxilian a detectar en el filme la localización de la metáfora visual y otros tropos.

Se utilizan algunos ejemplos filmicos solamente para explicar de mejor manera los conceptos literarios de metáfora, imagen, comparación y antítesis.

1.1 Aristóteles

La poesía florece en la cultura grecolatina y es llevada a grandes alturas por diferentes autores que trascendieron como: Catulo, Virgilio, Ovidio, Homero, Píndaro, Teócrito, entre otros. Aristóteles realizó estudios literarios, poéticos, y filosóficos sobre la tragedia, la épica y la comedia en su obra *Poética*; ahí explica los orígenes de la poesía, de cómo los poetas escogían historias, cómo al correr de los años perfeccionaron las técnicas del discurso y de la escritura. La poesía es el arte que emplea prosa o verso con combinaciones métricas y en la antigüedad este arte no tenía nombre porque no existía un nombre que cubriera toda la literatura imitativa y en todo caso los hombres asociaban la utilización de formas métricas a la tarea de los poetas y los llaman hacedores de elegías o hacedores de epopeyas, denominándolos poetas no porque procedan imitativamente, sino porque todos estos hacedores de elegías o epopeyas tenían en común la utilización de formas métricas. Incluso los hombres comunes llamarían poetas a los que escriben obras de Medicina, Física, Química o Biología en caso que lo llegaron a ser de forma métrica pero la realidad es que no tenían nada en común, por eso es justo llamar al primero poeta y al segundo investigador de la naturaleza.

La poesía según Aristóteles es una mimesis, una imitación de la naturaleza, lo ejemplifica esta imitación de la naturaleza en obras realizadas por Homero, creador de las epopeyas: *La Iliada y la Odisea*, cuya principal función y temática es la de imitar a los mejores hombres, a los ideales, a los héroes, a la belleza griega; pero también Aristóteles menciona que el género poético imita a los peores hombres como, por ejemplo, Nicócares, autor de la *Deiliada*, donde imita a los hombres más ruines, sin valores y sin ideales.

Con el transcurrir del tiempo, el lenguaje se ha considerado cada vez más no sólo como un medio indispensable para el desarrollo y la comunicación del pensamiento filosófico, sino como un elemento básico del pensamiento. Ya el pensamiento filosófico del siglo XVII comenzó a ceder en muchos aspectos ante una estructura tripartita en la que el sujeto, objeto y medio lingüístico desempeñan papeles irreductibles e intercasuales en la formación de lo que, a falta de nombre mejor, podemos llamar realidad. En la literatura esa realidad se vuelve subjetiva: el lenguaje escrito es embellecido por el lenguaje del poeta: las palabras toman forma, estructura y contenido. Así es como nace un nuevo lenguaje, aquel que está lleno de significados donde dos o tres palabras hacen muchos tipos de significados.

Aristóteles utiliza por primera vez en su obra el término metáfora cuando aplica a una cosa extraña o desconocida un nombre familiar a su vocabulario. “Tal traslación puede ser del género a la especie, de la especie al género, de una especie a otra especie, o bien por analogía. Por ejemplo, de género a especie tomado de la *Odisea* ‘aquí está parada mi nave’, pues estar anclado es una forma de estar parada; de una especie a otra especie tomado de *Empédocles* ‘arrebatándole el alma con el bronce y abriendo con el indomable bronce’ pues aquí arrebatarse quiere decir cortar y esta última quiere decir arrebatarse: ambas palabras son especies del género quitar”¹

1. Aristóteles, *Poética*, México, Biblioteca Nuevo Colofón, 2006, pp. 114-115.

1.2 Conceptos de metáfora

Según Aristóteles la metáfora se manifiesta en una cosa siendo otra. En la *Poética*, esta definición se aplica a la poesía y más específicamente en el nombre a través de *epiphora* cuando una palabra se sustituye por otra crea un significado diferente y que se ve como un significado alejado de la palabra original, entonces la metáfora señala el traslado de dos nombres, los cuales crean un sentido alterado y tal vez nuevo que sirve para adornar la poesía y para probar el genio del autor.

Helena Beristain define a la metáfora como “Figura importantísima (principalmente a partir del Barroco) que afecta al nivel léxico/ semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta comprobación abreviada y elíptica (sin el verbo)”². En otras palabras la metáfora representa la relación de semas (unidades mínimas de significación) que se manifiestan en el plano conceptual o semántico y donde se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la no identidad de los dos significados correspondientes.

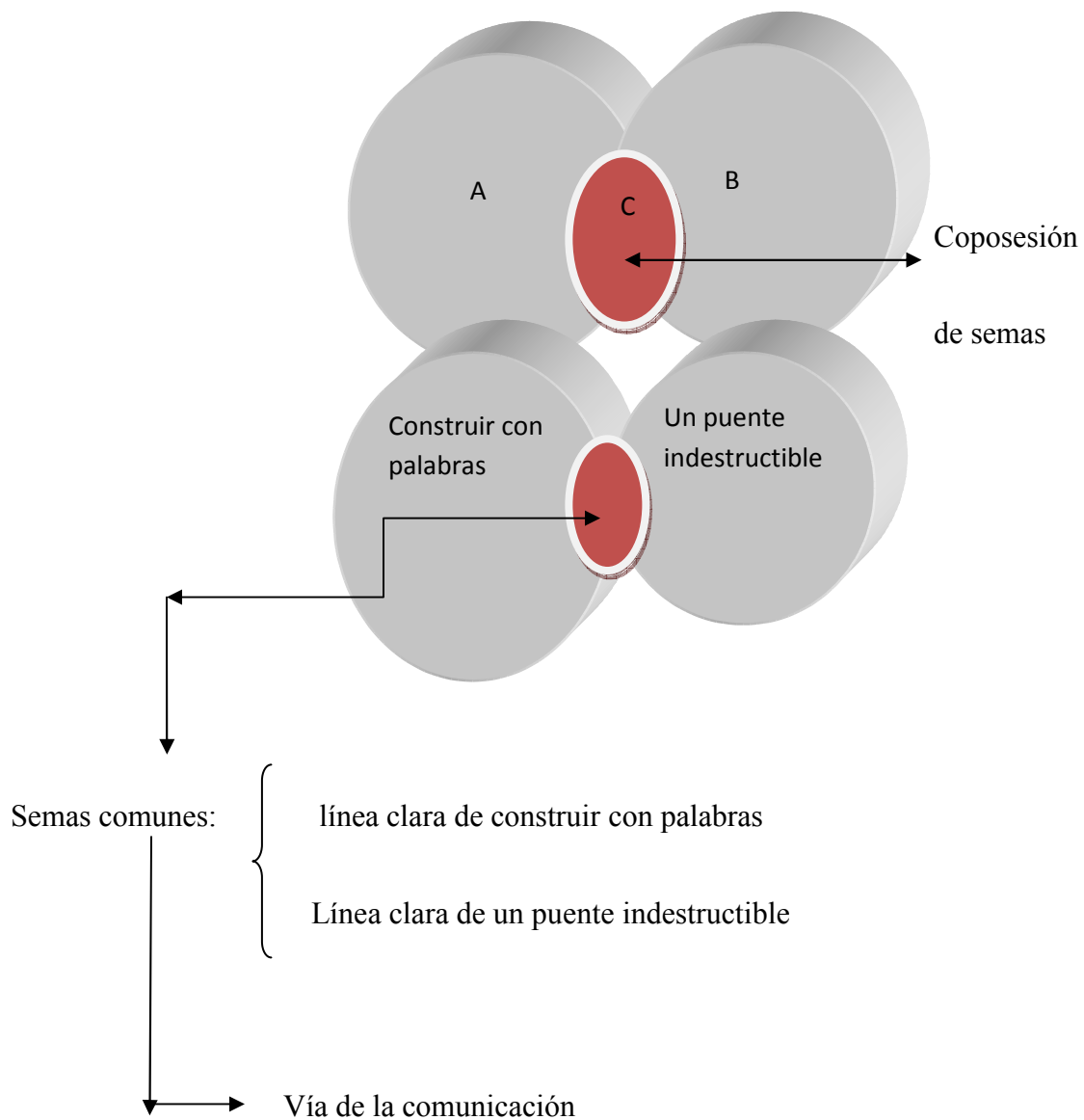
Por ejemplo, en el filme estudiado tenemos la expresión “construir con palabras un puente indestructible”³ al asociarse por contigüidad los significantes cuyos significados guardan entre sí una relación paradigmática (“Paradigma: Conjunto de signos que constituye por su relación de analogía u oposición morfológica (odias, sueñas, observas, ríes) o semántica (débil, frágil, tenue, delicado; o bien débil/ fuerte, frágil /sólido tenue/firme, delicado/ resistente)”⁴, de semejanza parcial, se produce una interacción de los semas comunes. El producto de esto resulta un tercer significado que posee mayor relieve y que procede de las relaciones entre los términos implicados

2. Helena Beristain. *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa, 2000, p.310.

3. Mario Benedetti. *Inventario I*. México, Alfaguara, 1963, p. 266.

4. Helena Beristain. *Ibid.*, p. 385.

A continuación se somete un diagrama que a partir de Beristáin se representan los componentes comunes en una metáfora: el elemento uno (circulo con la letra A), el elemento dos (circulo con la letra B) y la composición de semas que es la relación entre el elemento uno y el elemento dos (circulo con la letra C)



Los semas no comunes permiten reducir la metáfora al lenguaje coloquial y además determinan la originalidad de la figura: construir un puente con palabras y aparte otra carga semántica porque este puente quimérico no se puede destruir porque está construido en una base de palabras. Unir palabras fortalece la construcción de un puente.

Una metáfora donde se advierte una modificación del contenido semántico de los términos asociados.

La metáfora y varias de las figuras retóricas se originan a partir de la asociación, la necesidad, la capacidad humana de razonar y relacionar nuestras vivencias personales, y conocimientos, pero de manera diferente al pensamiento lógico. Esta oposición produce un cambio de significado, un cambio de sentido o, mejor dicho, un sentido figurado opuesto al sentido literal o correcto y que ofrecen una connotación discursiva diferente de la denotación. En el poema *Táctica y Estrategia* de Mario Benedetti ya citado hay ejemplos de metáforas a lo largo del poema como: “construir con palabras un puente indestructible”, “mi táctica es quedarme en tu recuerdo” “que nos vendamos simulacros”. No podemos construir un puente con palabras de manera lógica pero sí podemos crear un vínculo entre dos personas a partir de la comunicación oral o escrita. Usar palabras para unir a dos personas que buscan un medio o una forma para estar comunicación y armonía. El recuerdo no es un objeto para guardar cosas, objetos o personas en su manera lógica pero de manera subconsciente en nuestra memoria acumulamos los recuerdos de nuestra vida. Los simulacros no se venden físicamente pero sí hay la posibilidad de ser honesto, auténtico, veraz y firme con la persona amada.

La metáfora es utilizada por los escritores debido a las siguientes razones u objetivos:

- Establecer relaciones inéditas entre las palabras.
- Descubre atributos insospechados de las palabras.

Así pues, la gran fuerza poética de la metáfora reside en su capacidad de multiplicar de forma ilimitada el significado literal de las palabras de modo que puedan llegar a describir lo desconocido o sea describir a través de las palabras un contexto diferente al significado original de cada forma escrita y que constituya la gran aspiración del

arte. El arte utiliza recursos tradicionales para manifestarse pero también renueva y construye una estética diferente. El arte en general da una visión del mundo, mediante diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros o combinados entre ellos.

En el siglo XX surgen otros modelos para interpretar la metáfora por ejemplo I.A. Richards piensa que todos vivimos y hablamos solamente a través de nuestra vista, sin ella pronto moriríamos y también afirma que como individuos logramos el dominio de la metáfora justo cuando aprendemos todo lo que nos hace distintivamente humanos.

El lenguaje es vitalmente metafórico aunque hay imágenes que con el uso pierden la relación de idea- imagen, si son metafóricos en su origen. Para esta investigadora la metáfora es la asociación de dos ideas de cosas distintas que actúan juntas y son sostenidas por una palabra o frase cuyo sentido es el resultado de su interacción.

Un ejemplo en el filme de Subiela lo encontramos en fragmentos del poema *Llorar a lágrima viva* de Oliverio Girondo.

Abrir las canillas,
las compuertas del llanto.
Asistir a los cursos de antropología
llorando.
Festejar los cumpleaños familiares,
llorando.
Atravesar el África
llorando.
llorar como un cacuy,
como un cocodrilo.⁵

5. Selección de poemas y poetas.2008.Gustavo Semeria. <http://www.gustavosemeria.blogspot.com/>. 3 de Julio de 2011.

Metafóricamente hay dos ideas centrales, el concepto de vida y de llanto cuya coposición de semas nos llevan al concepto de tristeza porque el mundo donde vivimos es decadente, solitario, individualista y al parecer todo es motivo de sufrimiento y dolor como festejar un cumpleaños o viajar por África. La metáfora puede hacer uso de la comparación como comparar la bestialidad del hombre con la de un cacuyo un cocodrilo.

Los tradicionalistas decían que la metáfora es una especie de dos ideas en una y según Richards pareciera que sólo hay un intercambio de palabras cuando sería mejor pensar que hay una transacción entre el pensamiento y el contexto. La metáfora deriva del pensamiento que es completamente metafórico y se proyecta a través de la comparación por eso es importante estudiar el pensamiento para comprenderlo y traducirlo en palabras.

Jacques Dubois y Edeline Francis comentan que la figura retórica que estamos tratando tiene una reducción, esto es que la figura se interpreta a partir de un número reducido de palabras o como dicen ellos “este tropo no por ser de manera genérica la unión de dos elementos con un significado y sentido diferente se tenga solamente reducir a esta conceptualización; más bien hay que señalar la generalidad semántica que se le puede dar y donde dos términos vuelan a un sin fin de posibilidades en los significados”⁶

Todas las metáforas se pueden analizar de diversas maneras y desde diferentes puntos de vista: la del poeta, el que habla en argot, el publicista, el comunicador, el lingüista y otros. Partiendo de este punto de vista el investigador Ullman hace una clasificación de metáforas:

6. Helena Beristain. *Op. Cit.*, pp. 310-311.

- Metáforas antropomórficas. Término que comienza a utilizarse en el siglo XVIII con un filósofo italiano llamado Giambattista Vico, el cual dice que la mayor parte de las expresiones referidas a objetos inanimados están tomadas del cuerpo humano, de los sentidos y de las pasiones (la boca de un río, los pulmones de una ciudad, el nervio de la guerra).
- Metáforas animales: El reino animal y vegetal son otra fuente para la creación de metáforas. Algunas se aplican a plantas y objetos insensibles (barba de chivo, patas o de gallo, cola de perro diente de león) y un gran número de objetos inanimados como instrumentos, máquinas o partes de ellas son también denominaciones según un animal (gato, gatillo).

En el filme analizado encontramos varias metáforas de este tipo por ejemplo, en un verso del poema *Corazón Coraza* de Benedetti “sus ojos de amor”, en un verso del poema *No se me importa un pito*, de Gironde “un aliento insecticida...” o del poema *Comunión plenaria*, también de Oliverio Gironde “los nervios se me adhieren al barro...” “cualquier dolor lastima mi carne...” por mencionar algunos versos de los poemas más representativos del filme.

1.3 La imagen, la comparación y la antítesis

A través del tiempo los poetas buscan otra forma de expresar su realidad y para eso tienen ciertos recursos de estilo y redacción al que de manera tradicional se les ha llamado tropos o figuras literarias y entre las que sobresalen junto con la metáfora la imagen, la comparación y la alegoría. “El tropo es una palabra de origen griego: **trepo** que significa girar y trasladar”⁷. El autor en lugar de usar el lenguaje coloquial y directo, dice las cosas utilizando imágenes literarias, comparaciones y metáforas.

7. Diccionario de la Real Academia Española, 19ª edición, 1970, p. 1303.

La imagen es una forma de estímulo que despierta en el lector, mediante detalles, sensaciones de tacto, olfato, vista, audio y gusto. Suele ser una expresión evocativa, renovadora de experiencias y sensaciones comparativas en el lector. Está dirigida a nuestra memoria, a nuestra capacidad de imaginar, y depende de la cantidad de experiencias vividas que tengamos y que nos enriquezcan personalmente y no se quede en el nombre de figura literaria. En el filme investigado, se cita un poema de Girondo lo siguiente: “Le doy una importancia igual a cero, al hecho que amanecan con un **aliento afrodisiaco**”⁸. Lo afrodisiaco está ligado a la sensación del gusto que puede provocar un posible beso o la atracción física que puede producir el aliento de una mujer.

El poema de Mario Benedetti “no te **quedes** sin **labios**”⁹ muestra otra imagen porque el quedarse sin labios produce las sensaciones de no hablar, de no comunicarse y también si se asocia el sentido de la vista podríamos imaginar un rostro sin labios.

La comparación como su nombre lo indica confronta dos cosas esencialmente distintas, pero que comparten un rasgo en común por ejemplo “tus ojos son como las esmeraldas” porque hay una cualidad semejante entre el color de los ojos y el color de las esmeraldas. Generalmente en la redacción se acompaña la palabra **como** para comparar el elemento uno con el elemento dos. El uso del nexos como es el más convencional para visualizar una comparación aunque se puede omitir.

En el filme analizado hay varios ejemplos de poemas que contienen comparaciones, uno de ellos es el poema de Oliverio Girondo citado en el párrafo anterior y que es muy recurrente a lo largo del filme:

8. “No se me importa un pito que las mujeres” en *Poemas de Oliverio Girondo*.2007. Cristina Ick. www.los-poetas.com/e/giro. Htm. 20 de Diciembre 2010.

9. “No te Salves” en *Inventario II*. México, Alfaguara, 1963, p.372.

“al hecho de que amanezcan con un **aliento afrodisiaco**

o con un **aliento insecticida**”¹⁰

Si se analizan de manera aislada el aliento afrodisiaco produce una sensación de gusto por oler el aliento de una mujer y en este caso tenemos una imagen y en el caso de un aliento insecticida visto manera aislada también es una imagen que da la sensación desagradable de oler el aliento de una mujer pero al unir los versos tenemos dos posibles interpretaciones una es comparación entre el aliento afrodisiaco que produce placer y el aliento insecticida que produce desagrado que a su vez pueden interpretarse como una antítesis. Otro ejemplo lo tenemos en un poema de Eliseo Subiela “musicalmente el clarinete es un instrumento mucho más rico que el diccionario”¹¹. La comparación está en el grado de importancia gustativa entre un clarinete y un diccionario.

Un ejemplo utilizando el nexos como y de manera reiterativa está en un poema de Mario Benedetti:

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 del 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 como son...
como descubrir al actor

10 “No se me importa un pito” *Ibid.* 20 de Diciembre 2010.

11. “Poesía por limosna” en *El lado oscuro del corazón*. Eliseo Subiela. www.eliseosubiela.com. 25 de abril de 2011.

que viste haciendo Hamlet
en la cola del pan.
como el vacío cuando te pagan
y no sentís nada ni siquiera un poquito.
como la tristeza cuando te pagan
y sentirse 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

Como se puede observar a lo largo del poema encontramos una secuencia de comparaciones relacionadas con la prostituta que a su vez forman una enumeración. (Utilizada en retórica aunque no es el objeto de estudio en esta investigación).

La antítesis es una figura de pensamiento que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos y/o situaciones), a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común. Un ejemplo utilizado en el filme que muestra una antítesis es un poema de Juan Gelman:

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 voz¹²

12. El subrayado es mío, con la intención de resaltar la figura en el ejemplo. "Poco se sabe" en *Juan Gelman-A media Voz*. 2011. En caché. [Http://a.mediavoz.com/Gelman.htm](http://a.mediavoz.com/Gelman.htm). 12de Enero de 2011.

En este poema hay dos comparaciones una entre la ausencia física y un dulce recuerdo; otra ausencia física, triste, melancólica y cruel. Hay dos comparaciones subrayadas unidas por el nexos **como**, pero como poema integrado hay una comparación entre el agradable recuerdo de la ausencia y la dureza que provoca. Visto en su conjunto cabe la posibilidad de estar ante una figura no estudiada en esta investigación como lo es la antítesis. Una antítesis entre la ausencia dulce y dura dejando la idea de que esta palabra tiene dos polos opuestos. Una ausencia que provoca posiblemente recuerdos agradables y alegres como los que vivieron los protagonistas del filme y una ausencia melancólica, triste y solitaria como la que vivió Oliverio el protagonista.

Finalmente vemos que la comparación puede llevarnos a crear otro tropo como la antítesis ejemplificada en el poema de Gelman, entonces tenemos que si el poema lo fragmentamos encontramos una comparación, pero si lo analizamos en su conjunto tenemos una antítesis.

1.4 La metáfora visual

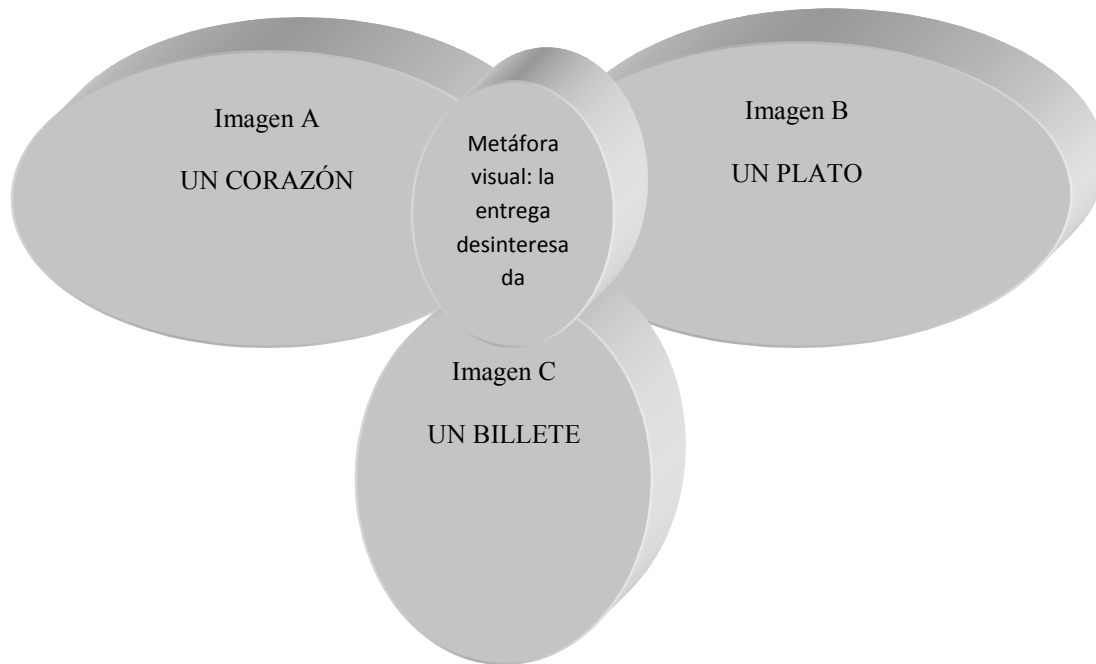
Para abordar este objetivo consideramos los estudios de Luz Aurora Pimentel porque sus investigaciones apoyan las ideas argumentadas en este capítulo.

Pimentel considera que la concepción de la metáfora y de la imagen es tan antigua que ya Aristóteles decía que una destreza en la producción metafórica era la astucia de un poeta porque para usar bien una metáfora equivale a ver con la mente las posibles semejanzas. Posteriormente la retórica perspectiva, en siglos posteriores, hace hincapié en el aspecto visual del tropo, en comprender lo desconocido a partir de lo conocido para centrarnos en el valor sensorial y que ha sido considerado el problema de la perspectiva de configuraciones descriptivas virtuales que operan en los procesos de interacción semántica y que son de tipo sensorial debido al fenómeno de la imagen asociada. Esta imagen asociada es por una parte producto de la síntesis de lo idéntico y de lo diferente,

paradoja que permite la producción de una imagen compleja que escapa a los controles racionales; por otra parte es el resultado de otra síntesis, la de las configuraciones descriptivas que entran en juego en la producción de sentido metafórico, incluso de un sentido metafórico narrativo.

Desde este punto de vista podemos decir que la metáfora filmica o visual se forma con la unión de dos imágenes gráficas (una pintura, un símbolo, un dibujo, etc.) creando en el pensamiento sensorial una nueva imagen. A diferencia de la metáfora literaria explicada en las primeras páginas de este capítulo, la metáfora visual trata imágenes gráficas. La metáfora visual generalmente se presenta por medios audiovisuales como la televisión o el cine e independientemente del medio en que se presente siempre se va a caracterizar por un proceso en el pensamiento donde se van a concebir dos o más elementos ocupando un mismo espacio. Esta forma del pensamiento se presenta generalmente en las artes visuales y al unirse los elementos crean una nueva identidad dando paso a la creación de una metáfora visual. Los círculos presentados tienen la finalidad de explicar la metáfora a partir de la unión de tres imágenes que vistas de manera aislada difícilmente podrían hacernos pensar en una metáfora, pero que vistas en su conjunto recrean la riqueza que puede producir una metáfora visual. La escena utilizada es cuando Oliverio visita el Bar donde trabaja Ana disfrazado y en el desarrollo primero se quita la ropa, después pone su mano en el pecho y se arranca literalmente el corazón, después lo pone en un plato junto a un billete y ordena a un mesero llevárselo a la servidora de amor.

Retomando el diagrama de páginas anteriores, se puede ejemplificar de la siguiente manera:



01:08:36

La cámara de Subiela hace un acercamiento y vemos al actor disfrazado con una barba, bigotes, peluca y lentes, se escucha de fondo el bolero *Algo que ver contigo* (01:08:36). Aparece Ana con una mirada de sorpresa junto a una compañera de trabajo.



01:09:06

Se visualiza al fondo una mujer desnuda y el protagonista comienza a quitarse el disfraz hasta quedar desnudo (01:09:06). Ana se conmueve por el acto amoroso de Oliverio.



01:09:11



01:09:23

Oliverio se lleva la mano derecha a la altura del corazón y cerrando los ojos lo saca (01:09:11) para después ponerlo en un plato con un billete (01:09:23). Esta escena posiblemente representa la metáfora porque puede ser la interpretación de la entrega desinteresada. El disfraz puede representar el miedo a amar a una prostituta o también puede ser la antítesis de un hombre que disfraza sus anhelos y un hombre que desnuda su realidad, el corazón provoca la sensación de dolor y gusto (este corazón visto aisladamente es una imagen y no una metáfora), el plato es el instrumento para la entrega del corazón y en conjunto podrían representar el alimento del alma. Ahora el billete puede representar el tiempo que tiene que pagar a Ana.

Si vemos la escena de manera fragmentada tenemos una antítesis, una imagen y algún otro tropo que no fue investigado en este capítulo. La metáfora se encuentra en la unión de todos estos elementos porque visualizamos una entrega del cuerpo desnudo, de un corazón con sentimientos y del tiempo que tiene un precio.

Desde el inicio del cine se puede mostrar la realidad o presentar imágenes que nacen de la imaginación o de la fantasía del realizador. Eisentein, director ruso, estaba convencido que no existe una realidad absoluta en el cine, que no existe una realidad directamente visible que pudiera captar el objetivo de la cámara sino que era el realizador quien debería organizar su realidad, por lo tanto esa primera organización ya sería

metafórica. Eliseo Subiela organiza su propia realidad del amor, de la muerte, de la soledad, de la nostalgia y de la mujer.

En el campo cognitivo se considera a la metáfora visual imprescindible para completar el conocimiento de la mente humana porque sirven para estructurar el pensamiento, para comprender el mundo que nos rodea. La metáfora visual no necesita ser traducida a palabras como pasa en la metáfora literaria sino que debe atender a lo que denomina señales, por ejemplo, en el filme en el minuto 00:47:32 Ana manda un beso y en lugar de escucharse el sonido tradicional de un beso se escuchan cadenas chocando con el suelo para dar a entender que el beso encadena o aprisiona.

La metáfora visual se ha estudiado poco y los investigadores actuales dan sus propias definiciones como:

Hausman (1989) plantea la diferencia entre Símbolo y metáfora. Un símbolo se puede repetir pero una metáfora que se repite es una metáfora muerta y refleja que hay que hablar de adecuación o no de la metáfora a nuestra percepción del mundo no de si es verdadera o falsa. Wittcock (1990) plantea desarrollar una estilística de la metáfora apropiada al filme. Dice que para entender metáforas se necesita un estudio de los procesos psicológicos donde esta figura es concebida y comprendida. Esto es preparar al espectador para la lectura metafórica o usar las metáforas sin obstruir el seguimiento de las acciones. Método utilizado en el cine occidental donde se relacionan los significados metafóricos y literales en el mismo plano y es el realizador quien decide acentuar la metáfora o dejarla en un discreto segundo plano.¹³

La metáfora visual y los demás tropos pueden ser representados en un filme a través de diferentes herramientas filmicas como el uso de la semejanza, el contraste, la omisión, la secuencia, la inclusión, el ángulo, los planos, las imágenes, los diálogos, la omisión, la secuencia, la inclusión, el ángulo, los planos, las imágenes, los diálogos, la iluminación, la sustitución, el montaje y la música. Algunos de ellos serán detallados en el segundo y tercer capítulo.

13. Mario Rojas. "Introducción al análisis retórico del texto fílmico", *Icono 14 Revista de Comunicación y nuevas tecnologías*, 2005, número 5, p. 56.

2. Subiela. Un artesano de la poesía fílmica

En la introducción general se menciona hacer un recorrido de algunos filmes porque es conveniente revisar la producción previa de Eliseo Subiela a fin de ubicar sus presencias y recursos poéticos recurrentes.

Un largo silencio, *Hombre mirando al Sudeste* y *Pequeños Milagros* son tres filmes que recurren a jugar con los diálogos y las imágenes. Subiela tiene el gusto por combinar los elementos fílmicos y literarios en estos tres filmes y serán una plataforma importante para el análisis del capítulo tres.

2.1 Un recorrido bio-filmográfico



Eliseo Subiela nació el 27 de Diciembre de 1944 en Buenos Aires, Argentina. Sus primeros años los vivió en el Barrio de Palermo, un barrio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de tipo residencial aunque con edificios para oficina que fueron incrementándose en la última década. Palermo es el Barrio de mayor extensión de la ciudad y se destaca por sus elegantes viviendas y sus calles arboladas. Esta zona alberga a las principales productoras audiovisuales del país sudamericano.

Una historia del joven Subiela era que cuando llegaba a la clase de religión, salía del aula junto a sus compañeros judíos. Esto lo hacía por orden de sus padres, como

callada resistencia a una imposición del gobierno peronista de la época y de la cual Eliseo fue acérrimo opositor.

Los aviones fueron su pasión aproximadamente hasta los doce años y en la adolescencia deja estos por una jovencita algo mayor que él llamada Susana. Fue entonces cuando Subiela experimentó por primera vez la sensación de sentir su corazón más acelerado y ardiente pero que en poco tiempo le produciría un dolor desconocido pero dulce. Susana, la jovencita, lo ignora y no responde a las cartas de amor y sin saberlo aquella mujer nunca sabría que habría iniciado a un niño inquieto en un género que jamás abandonaría: las cartas de amor (tema recurrente en *El lado oscuro del corazón*).

Esto marca con una claridad el previo de una constante ideológica que años después se verificaría en sus filmes: el amor luchando contra la muerte de manera permanente, los sentimientos de un hombre o de una mujer buscando razones suficientes para vivir en una sociedad y el amor lastimado por el egoísmo materialista de la humanidad.

Subiela es el director que a través de sus filmes hace que el espectador imagine y tenga la sensación de viajar a otro mundo donde existe el amor perfecto, una mujer egipciaca que seduce a un poeta decadente, de rostro caído, ególatra y cuyo único oficio es ser poeta, una mujer llamada poesía que ve en Mario Benedetti, Oliverio Girondo y Juan Gelman voz, pluma y música.

Años más tarde después de salir de la etapa de la dolencia sentimental estudió Letras en el Colegio Nacional Nicolás Avellaneda en la Ciudad de Buenos Aires. Aquí aparecieron en su camino las amigas que leían a Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti entre otros y se arraigó a la costumbre de tomar el colectivo 259 con rumbo al centro de la ciudad o mejor dicho al cine Lorraine para ver una película.

Se recibe como Bachiller especializado en letras, luego estudia letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires sin concluir sus estudios cursa algunos meses en la Escuela de Cine de la Plata.

Subiela trabajó en Argentina como ayudante de dirección en largometrajes como: *Crónicas de un niño solo* (1965) de Leonardo Favio, *La mujer del zapatero*, (1965) de Armando Bo, *Esquieú, una luz en el sendero* (1965) de Ralph Pappier y *Los ratones* de Francisco Vasallo. (1965). Después de sus relaciones laborales con este grupo de cineastas argentinos dio un paso interesante en su vida al emprender un viaje a Francia, la ciudad de las luces, la capital de la Vanguardia porque allí conoce a monstruos del mundo filmico como Bergman, Tarkovski, Truffaut, entre otros.

En 1965 hace su segundo cortometraje *Sobre todas las estrellas*, con una duración de 18 minutos y dedicado a los extras en el cine, que son el soporte de las películas en general; esos dobles que son verdaderamente las estrellas.

El segundo cortometraje de Subiela, que si bien no tiene el trabajo de *Un largo silencio*, es más especial que el primero por su temática poco común, por su crítica social tan orientada al cine.

Un segundo cortometraje realizado en blanco y negro donde aparecen desde el principio hombres y mujeres de todas edades. La historia de Bettina, una joven de 17 años que se inscribió en una agencia de extra para mejorar sus ingresos económicos. Bettina es la protagonista de un mundo amafiado por un Sindicato creado en 1947 que lejos de apoyar a su gremio ve la oportunidad de explotar a sus actores. La televisión aprovecha para ofrecer salarios bajos a los trabajadores so pretexto de la nula existencia sindical en este medio de comunicación.

La conquista del Paraíso. Primer largometraje donde se establece la relación temática entre el amor y la muerte. “Descubro que en todas mis películas se repite el

conocimiento hombre-mujer a través de dos orillas (del río o de las vías) en presencia de la muerte”¹⁴. Subiela con este filme plasmaba las bases del cine poético que posteriormente desarrollaría con mejor calidad. El estreno de la película fue recibido con bombo y platino por los medios de comunicación principalmente la prensa argentina pero desafortunadamente el público no respondió y el fracaso comercial fue evidente.

2.1.1 *Un largo Silencio*

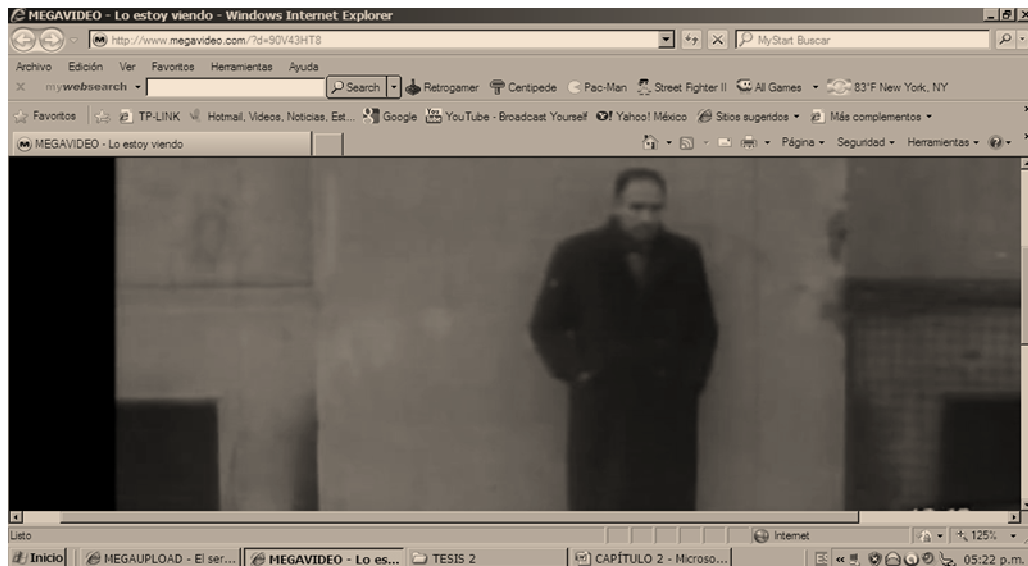


A los 19 años, en el año de 1963 filma su primer cortometraje. Dicho cortometraje fue un documental sobre el Hospital Neuropsiquiátrico Borda, un hospital dedicado a la salud mental en la República Argentina y actualmente es un importante centro de investigaciones en neurobiología, psicopatología y relaciones psiquismo-cerebro.

14. Senderos Paraná. *Los directores del cine argentino: Eliseo Subiela*. Buenos Aires, Editorial Centro editor de América Latina, 2000, p. 11.

El largo Silencio es un cortometraje que presenta el abandono, la soledad y el olvido de gente “loca” de un hospital de nombre Borda. Un hospital similar a los guetos judíos de la Segunda Guerra Mundial. Hombres, niños y mujeres viviendo una soledad desagradable y miserable, un hospital donde los enfermos mentales son parte de las estadísticas, de un gasto de ochenta pesos argentinos.

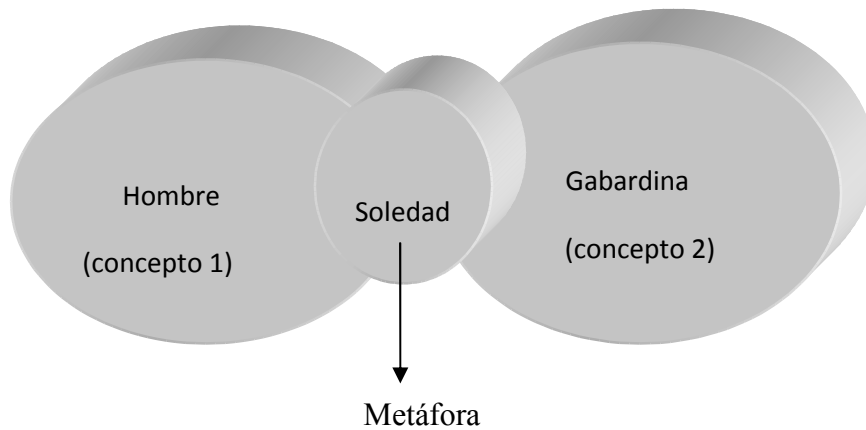
A continuación se presentan los principales recursos literarios y fílmicos de este cortometraje. El plano panorámico que es una herramienta fílmica que tiene generalmente la finalidad de mostrar un escenario o a un grupo de personas, en el caso de este cortometraje se utiliza desde el inicio y utiliza la figura literaria de la imagen. La cámara hace una toma de una barda alta y larga que da la sensación del encierro y del aislamiento. Esto se refuerza cuando comienza una narración sobre unos hombres amontonados atrás del muro en espera de salir.



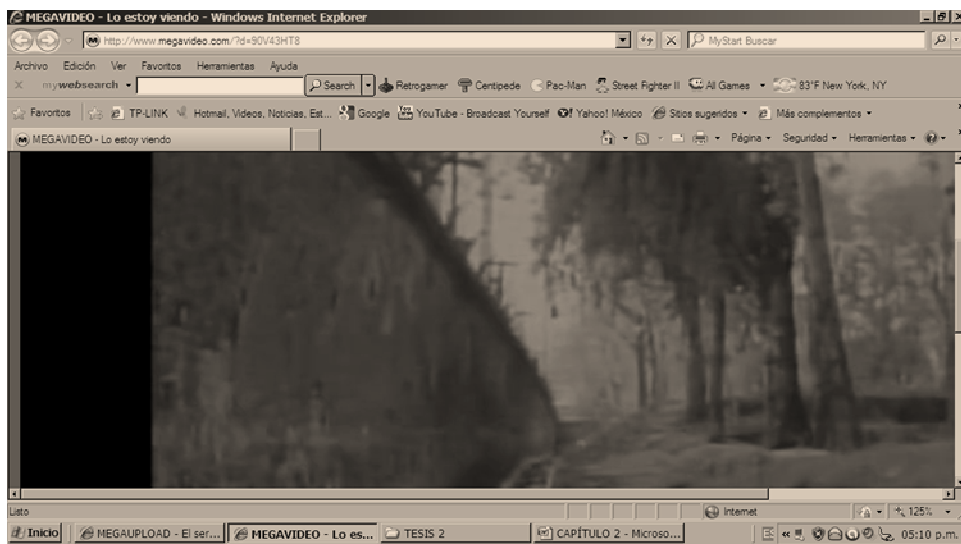
00:00:13

Subiela utiliza la imagen de un hombre con gabardina oscura (00:00:13) recargado sobre un muro. Este elemento lo presenta de manera recurrente en el filme de *El lado oscuro del corazón*. La gabardina negra es la imagen y el símbolo de la soledad en los

filmes de Subiela. En este caso la imagen de una gabardina negra no provoca en el espectador la necesidad de utilizarla para el frío sino que metafóricamente en su conjunto esta misma imagen del hombre solo y vestido con la gabardina da la sensación de utilizarla para cubrir la soledad de una persona. El esquema siguiente se apoya en la teoría del capítulo uno:



La gabardina físicamente sirve para cubrirse del frío pero metafóricamente Subiela la utiliza para representar a la soledad.

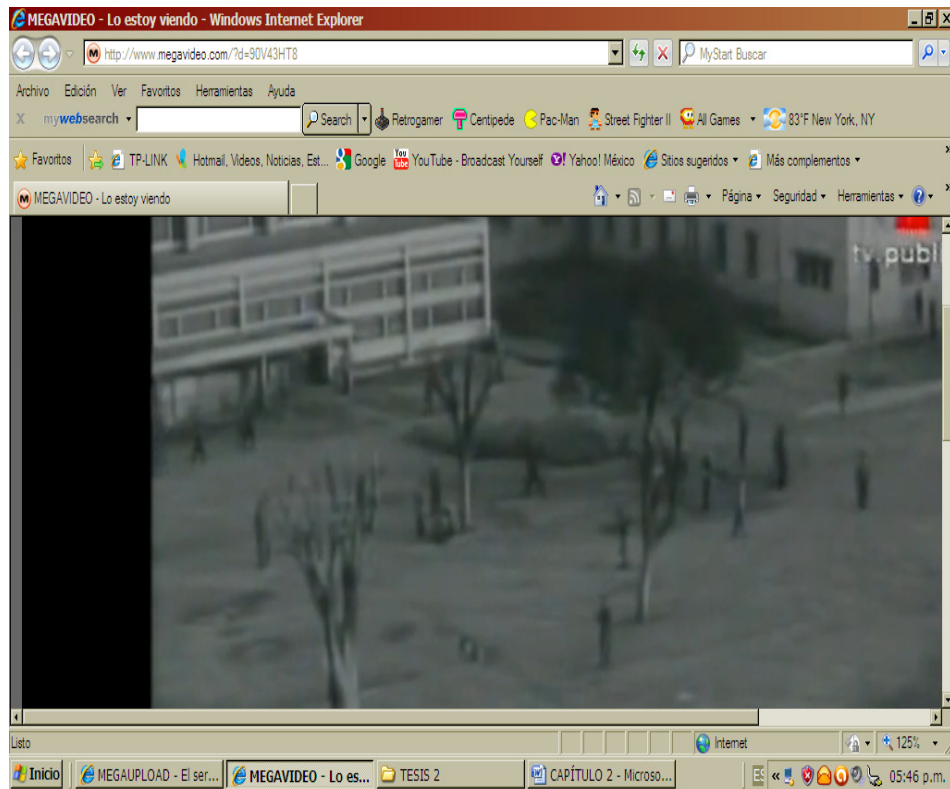


00:00:35

El narrador da estadísticas de costos, de internados, de personas fugadas del hospital, de los reingresados y en esta parte la cámara de Subiela hace una toma con dos elementos juntos simbolizando cosas opuestas (representación de la antítesis). Por un lado hay un muro alto que se pierde a lo lejos simbolizando el encierro del hombre enfermo y frente

al muro una hilera de arboles altos simbolizando la libertad anhelada por el hombre.

(00:00:35)

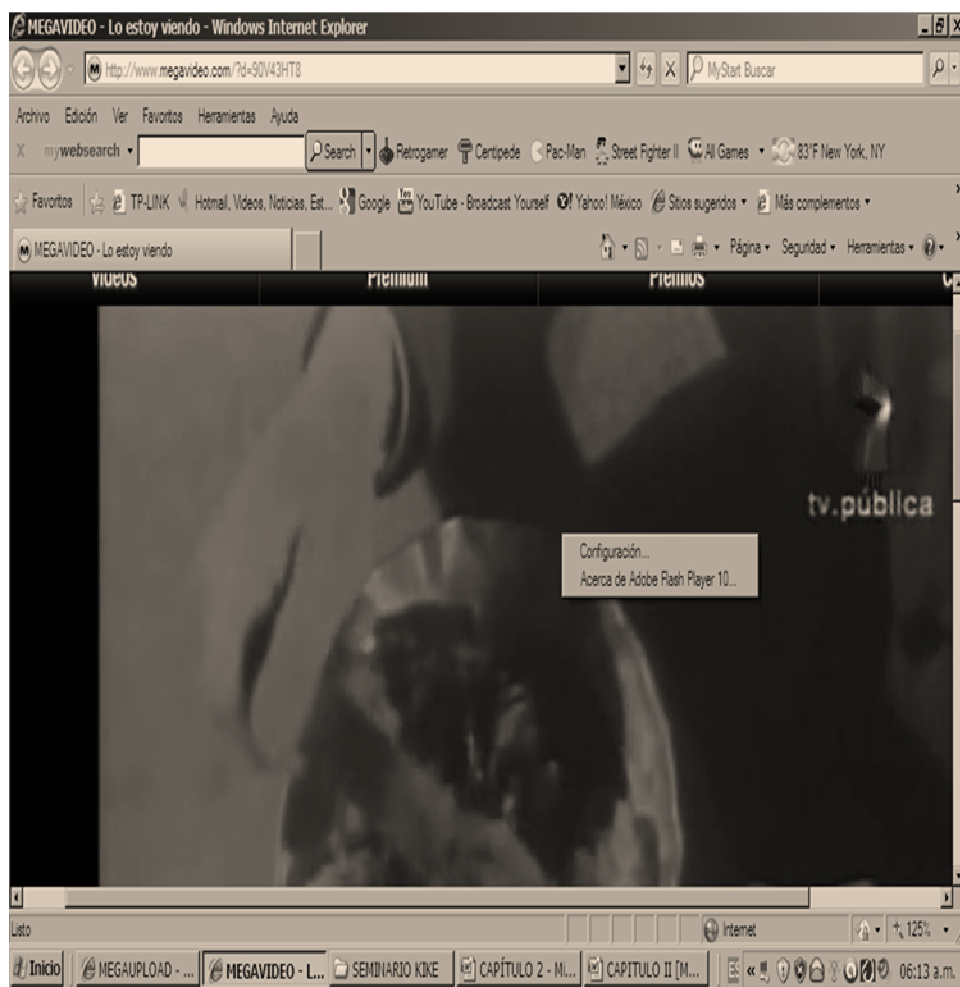


00:05: 19

La figura recurrente en el patio del hospital puede ser el de una imagen porque da la sensación de una música melancólica, de imágenes grises, de una cámara con diferentes ángulos visualizando un espacio desolador, una lente capturando la soledad en los arboles podados, árboles secos que simbolizan el abandono y la tristeza de los jóvenes y viejos olvidados. Hombres que solamente comparten el espacio del hospital pero que caminan solos. (00:05:19)

Dos narradores: hombre y mujer buscando explicaciones para entender y comprender la crueldad que provoca el aislamiento, la tristeza de una persona encerrada y que no podrá ver el mar. Una historia que consuela al enfermo con el abrazo que dan los cantos dedicados a Dios.

Eliseo Subiela utiliza en el diálogo de este cortometraje la figura literaria llamada comparación, compara la escritura sobre las paredes con vivir en un país lejano porque las paredes aíslan a las personas del mundo en que vivían antes del encierro en el hospital, las paredes separan a las persona como estar aislado en un país que no se conoce. Otra comparación está entre las mismas paredes donde se escribe y se compara con los gritos y el llanto silencioso y oculto.



00:11:45

De este cortometraje Subiela va a retomar escenas parecidas en *El lado oscuro del corazón* como el poner a una persona sola, con un plato viejo, comiendo lo que hay, escuchando música solemne y melancólica. En el cortometraje tenemos a un hombre comiendo de frente al espectador, sujetando con la mano derecha una cuchara y comiendo comida sólida. (00:11:45).



00:42:22

En el filme analizado tenemos a Ana comiendo de frente al espectador, sujetando con la mano derecha una cuchara pero comiendo un caldo (00:42:22). Cabe señalar que en estas escenas la música sirve como elemento narrativo y esto a causa de la ausencia de un diálogo. La música y la imagen se juntan para darnos la sensación de soledad y aislamiento. En el cortometraje más que más que música está el sonido de campanas como haciendo la indicación o la llamada a comer mientras que en el filme la música es el sonido de un saxofón que da una sensación de soledad.

Este cortometraje, que juega con diálogos poéticos, imágenes y música, posteriormente representó para el director argentino su primer premio internacional por en el Tercer Festival de Viña del Mar, Chile; así como de un roce importante con los cineastas más reconocidos de Argentina.

La metáfora visual queda amalgamada en su conjunto y no de manera segmentada, metáfora porque es el encierro del hombre loco que no lo ve las cosas igual a una persona cotidiana, la metáfora radica en la ausencia de la libertad, en la

simplicidad del ser humano representado únicamente en estadísticas, en la drástico aislamiento de la sociedad y del contacto con la naturaleza. El hospital es deprimente, con árboles secos, con la sensación a frío, a soledad, hombres alejados de la naturaleza, de las áreas verdes y donde los “locos” podrían vivir mejor.

2.1.2. *Hombre mirando al Sudeste*



Subiela se toma un tiempo para ir elaborando una de sus obras maestras y una de las mejores películas argentinas de la década del '80: *Hombre mirando al sudeste* (1986). Filme galardonado internacionalmente: Premio de la crítica, en el festival of festivals en Toronto, mejor Opera prima del Festival Internacional de San Sebastián, y mejor película de la Organización católica de cine en el Festival Internacional de La Habana.

En sólo un mes arma el guión, pero la producción le lleva un año. El elenco fue elegido entre actores del Teatro Municipal San Martín, algunos de ellos casi desconocidos.

Algunos datos de la historia en *Hombre mirando al Sudeste* son por ejemplo un manicomio donde aparece un día Rantés (*Hugo Soto*), un sujeto que asegura ser un enviado de otro planeta que ha venido a investigar la estupidez humana, pero el doctor Julio Denis (*Lorenzo Quinteros*) es escéptico respecto a este relato y piensa igual que

las personas de la época, que es simplemente un convicto que huye de la ley. A lo largo de las sesiones el paciente se mantiene firme en sus declaraciones y el médico comienza a dudar de su realidad.

Los problemas metafísicos y psicológicos de la película son expresados retóricamente y con imágenes de extraordinaria belleza, que venían a romper el estilo predominante del cine argentino. Los temas tratados eran de orden universal: el amor, la locura y la muerte, que quedaban abiertos a distintas lecturas e interpretaciones. Su estreno en Argentina no fue fácil, primero debió conseguir cinco premios internacionales y varios meses de éxito en Estados Unidos y Canadá.

La respuesta del público fue inmediata. A pesar del triunfo obtenido, no aparecía un productor nacional para que Subiela realizara la siguiente película. Sin embargo le llegaban propuestas para trabajar en el exterior y en especial de Estados Unidos. Esta situación lo obliga a publicar su famosa cita que decía: “Señor presidente, mi familia no quiere vivir en Hollywood”¹⁵.

2.1.2.1 Los temas dominantes

En este filme Subiela muestra de manera más recurrente los temas que dominan su filmografía como son la dualidad vida y muerte, amor y locura, poesía e imagen. Posiblemente *Hombre mirando al Sudeste* sea el mejor filme realizado por el director argentino porque los temas mencionados en su obra, hasta 1986, eran frescos, originales y presentaban una visión atrevida, diferente e interesante para narrar visualmente la historia de un hombre loco que estudia a la raza humana.

Los temas más recurrentes en este filme son la vida y la muerte. Subiela para la década de los ochentas sorprende con esta producción porque narra una historia de un

15. Senderós Paraná, *Ibid.* p. 23

hombre en un hospital psiquiátrico pero utilizando varias veces, a lo largo del filme como discurso narrativo y comunicativo a la poesía. Este largometraje desarrolla mejor las ideas que en *Un largo silencio* porque vemos a un director con más experiencia (no olvidar que *Un largo silencio* la realizó en su juventud), con más recursos económicos y con un discurso narrativo más sólido y trabajado. *Un largo Silencio* y *Hombre mirando al Sudeste* tienen muchas diferencias, uno es cortometraje y otro largometraje, uno tiene dos narradores en tercera persona y no hay actores, otro tiene diferentes tipos de narradores y un reparto de actores entre otras diferencias pero utilizan un común denominador el hospital psiquiátrico y personas “locas”. A partir de este hospital y de los locos desarrolla todo un mundo de introspección para analizar el comportamiento del hombre luego entonces Subiela da continuidad y repite filme tras filme una de las temáticas más recurrentes para el ser humano como es la de vida y la muerte incluso cabe mencionar que son temas centrales en *El lado oscuro del corazón*.

2.1.2.2 Recursos filmicos y literarios

El filme inicia utilizando el recurso filmico conocido como Primer plano (Close up) que es el encuadre de una figura humana por debajo de la clavícula. El rostro del actor llena la pantalla. Este elemento filmico tiene el objetivo de introducirnos a la psicología del personaje. Con este encuadre se llega a uno de los extremos del lenguaje visual como por ejemplo que los objetos crecen hasta alcanzar proporciones desmesuradas mostrando detalles del rostro humano. En la siguiente imagen más que destacar el rostro humano se pretende hacer énfasis en las cabezas tapadas y denotar la sangre escurriendo de la boca del hombre como si muriera a causa de no tocar los labios de la mujer.



00:3:53

Analizando el filme encontramos en la primer escena un *close up* de un hombre con abrigo negro y de una mujer con una blusa roja hasta llegar a visualizar únicamente las cabezas tapadas cada una por una tela y encuadrando a la altura de boca y dando importancia a un beso. Este primer plano desde el punto de vista literario lo relacionamos con la imagen porque da la sensación del contacto físico producido por un beso sumado a la intriga de los rostros tapados y que producen la idea de un hombre y una mujer que a pesar de no verse físicamente se conocen y tienen una relación afectiva. Esto se refuerza cuando aparece un loco hablando con un psiquiatra y hablando de la muerte de su pareja. En esta escena también podríamos decir que hay una antítesis porque precisamente segundos más adelante (00:03:53) la cabeza femenina se mancha de sangre. Antítesis porque hay dos personas transmitiendo la sensación de una vida

compartida y de repente esa vida compartida se ve interrumpida por la muerte de la mujer.

Resumiendo, el *close up* en este fragmento del filme tiene relación con la presencia dominante de la imagen por la sensación de ver rostros tapados y la antítesis por la temática de vida y muerte.

Al igual que en su cortometraje y en otros filmes como *El lado oscuro del corazón*, Subiela utiliza las estadísticas y la música dominada por el saxofón. Este instrumento musical de viento está muy presente a lo largo del filme porque este aparece constantemente como el único medio que tiene el psiquiatra para evadir la realidad, para tranquilizar el estrés producido por el contacto diario con todos los locos del manicomio, mientras que, en *El lado oscuro del corazón* transmite la sensación de soledad y de amor porque en varias escenas que se analizarán en el capítulo tres está Oliverio, el protagonista de la historia, acompañado con un fondo musical dominado por el sonido musical del instrumento.

La antítesis es una de las figuras más recurrentes en este filme porque a lo largo de la proyección vemos la lucha interna por entender la locura del ser humano. El psiquiatra pretende entender la locura de Rantés, el protagonista, sin darse cuenta que él a través de los años se volvió loco y que Rantés, el loco, habla coherentemente, razonablemente y con estadísticas en la mano sobre el comportamiento del ser humano. En otras palabras el loco representa el hombre objetivo y mentalmente sano y el científico representa todo el mundo del ser humano trastornado por la sociedad en la que vive preocupado por la economía, la política, las costumbres, la vida, la muerte, el amor la soledad.

Rantés dentro de su “locura” trata de buscar una verdad sustentable en su imaginación que vuela hacia otros mundos y comprender que pasa con la realidad materialista del hombre y la despreocupación afectiva entre ellos mientras que el

psiquiatra tiene preocupaciones individuales. Hay presencia de antítesis porque Rantés, el hombre loco, desde este punto de vista está preocupado por su entorno, por el mundo en que vive y el doctor, el hombre razonable, que sobrevive en un mundo mecánico y estereotipado. Antítesis porque el hombre loco tiene conocimientos sobre ciencia, sabe explicar o argumentar sus teorías sobre el hombre que no siente, desinteresado por su semejante y además visualmente estereotipado como una persona normal (jamás vemos a Rantés con batas o atado a una cama con cinturones en sus brazos y piernas o sedado con narcóticos para tenerlo tranquilo).



00:23:31

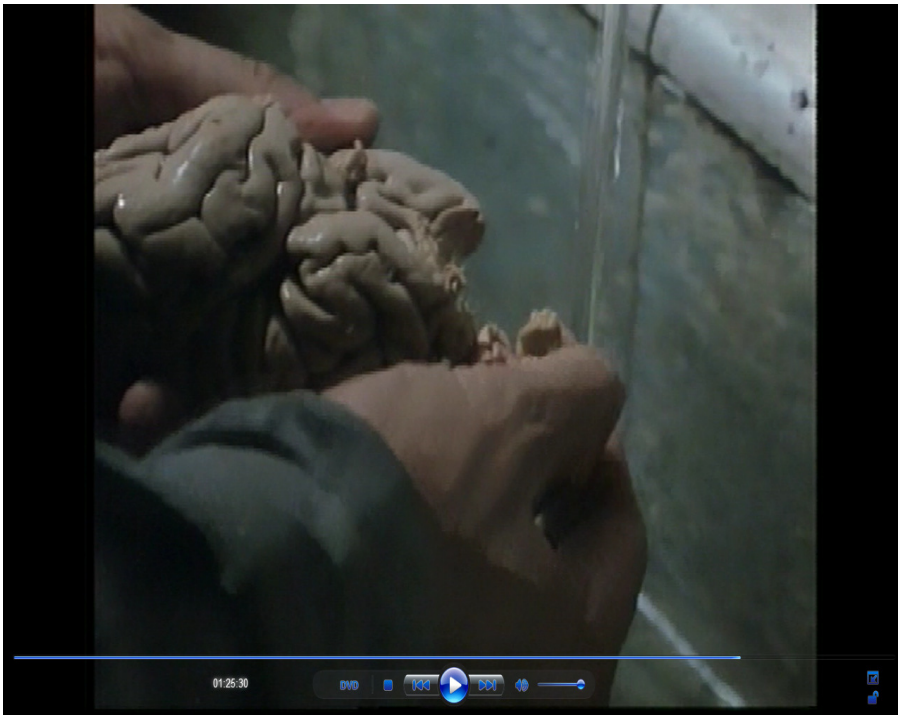
Una de las escenas más interesantes, visual y literalmente, se da cuando Rantés está en el patio del hospital (00:23:31) porque tenemos filmicamente un plano general corto que abarca toda la figura de Rantés remarcando el espacio donde está. La intención de esta escena es dar sentido al título del filme porque por un lado visualmente hay un hombre solo, mirando hacia el cielo, olvidando su entorno y transmitiendo la idea de reflexión e introspección. Literalmente es interesante porque vemos a un hombre que siempre mira al Sudeste si allí estuviera la explicación y la respuesta a todas sus

preguntas. Sentimos a un hombre retraído y reflexivo y despreocupado por pasar la información al mundo extraterrestre de donde viene.

Rantés habla sólo y descubre que en este planeta ninguna persona se preocupa por otras personas. En la escena también aparece el doctor que no parece entender visualmente lo que está pasando con Rantés y hace un análisis del sujeto sin obtener un resultado que lo deje satisfecho, pero, de manera interpretativa el doctor tiene admiración y respeto por el protagonista porque el enfermo mental trata con profundidad los temas teológicos, científicos y ontológicos de la raza humana y además en su mundo todo está perfectamente organizado. Rantés representa para el doctor su lado objetivo y lógico en un mundo cerrado como el mismo manicomio.

Subiela utiliza tanto en *Hombre mirando al Sudeste* como en *El lado oscuro del corazón* a protagonistas con una libertad total para hablar y demostrar de manera equilibrada lo racional y lo sentimental. El director nos presenta a un par de protagonistas despreocupados por el qué dirán, atrevidos a sostener una conversación lógica y coherente con un científico o a entregar literalmente el corazón a una prostituta. Los protagonistas no son estereotipados como podría ser un doctor con bata blanca o un policía con pistola sino que Subiela crea a personajes no alcanzables ya sea porque son muy razonables o porque son dominados por sus sentimientos.

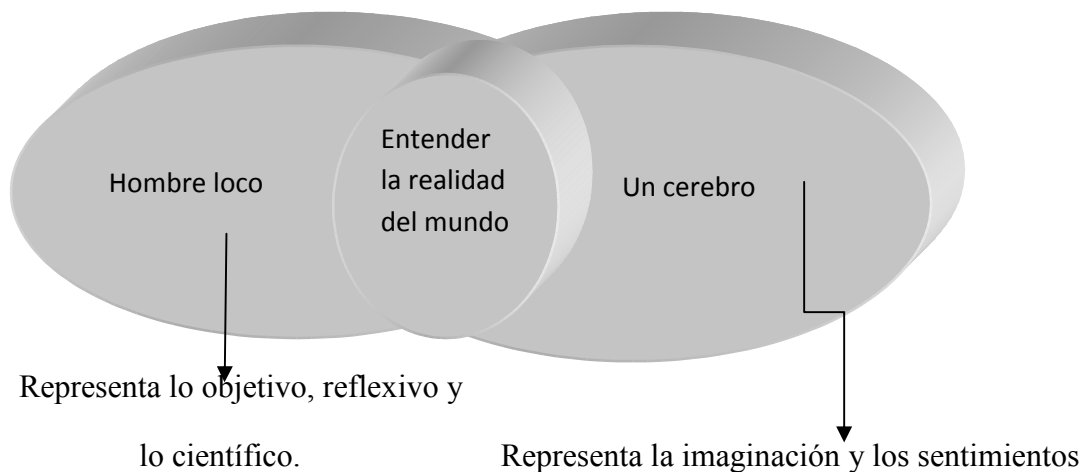
En esta producción las figuras poéticas más recurrentes son la antítesis y la imagen y posiblemente la presencia de la metáfora se da en la locura deseada por vivir en un mundo donde reine la razón, la paz, el respeto y la felicidad.



01:25:30

Utilizando los esquemas anteriores de Beristain podríamos ejemplificar una posible metáfora acompañado de una antítesis que se presenta en una de las últimas escenas (01:25:30) cuando el doctor habla con el hombre loco y le dice que lo va a medicar. Hay varios elementos importante a destacar; uno el hombre enfermo, dos un cerebro desecho por las manos del “loco”, una llave de agua llevándose los desechos del cerebro.

El esquema quedaría de la siguiente manera:



Hombre mirando al Sudeste es el filme más trabajado en todos los aspectos en la filmografía de Subiela y es notable la continuidad de los temas tratados en *El lado oscuro del corazón* que serán analizados con mayor profundidad en el tercer capítulo.

2.1.3 *Pequeños milagros*



Existe la posibilidad que *El lado oscuro del corazón* haya marcado el cenit de la producción filmica d Subiela porque sus producciones posteriores sostienen argumentos poco atractivos y repetitivos. Los temas siguen teniendo de base la vida, la muerte, la soledad, el amor, y otros que han quedado expuestos en el inciso anterior. Un ejemplo contundente se ofrece en el filme *Pequeños Milagros* (1997).



00:05:46

Una adolescente siente que es un hada cuya finalidad es cumplir los deseos más sinceros del ser humano. La chica trabaja en un supermercado y entabla monólogos interminables sin respuesta con los clientes (00:05:46) y con pasajeros del transporte en el que viaja. Ayuda en sus lecturas a un ciego y a una ciega y un día encuentra a su madre despreocupada y sin la más mínima intención de entablar una relación afectiva con ella; la misma historia sucede con su padre pero un chico descubre tiempo después con una cámara oculta accionada desde su computadora que es un hada y entablan una relación afectiva y donde el hada por fin encuentra el amor tan buscado.

Tradicionalmente imaginamos a los hombres buscando la forma de cazar a un hada. Un ser mágico con cuerpo de mujer y alas naciendo de la espalda volando por el bosque, huyendo de la presencia del hombre y que gracias a la capacidad para huir deben haber conseguido construir su leyenda llena de magia, enigmas y milagros.

Subiela pretende cazar una de ellas a través de la lente pero a diferencia del silencio enmarcado alrededor de las hadas quiere un hada ruidosa que se haga notar en el ser humano. Un hada que no sea espantada y para ello Eliseo por medio de diferentes medios cinematográficos crea un entorno en el que los personajes son ciegos o viven solos, hablando con su perro, con su odio y con sus miedos.

Puede considerarse que los logros de la película son solo regulares para la capacidad de Subiela porque se empieza a gastar el recurso fílmico que lo llevó a la cumbre. Hay buenos momentos que justifican el filme como un hada hija de padres separados, que trabaja en un supermercado, que quiera tener un hijo, que tiene problemas de dinero y es tímida con los hombres, en otras palabras un hada humanizada, expulsada del reino mágico y milagroso donde las cosas se plantean diferentes y la donde la vida es un mundo platónico-subeliano.



00:24:59

Sobra el personaje de Don Francisco, únicamente creíble cuando Rabal recita un poema del portugués Fernando Pessoa antes de volver a la simple declaración de amor por Rosalía (00:24:59). Sobran las tres hadas. Sobra ese personaje plano que mira a las estrellas. Sobran, en fin, demasiadas cosas.

En medio de esa historia que parece perderse por momentos, el director recurre a uno de uno de sus mejores recursos: esos diálogos sin respuesta de sus personajes. Es imposible no recordar *El lado oscuro del corazón* cuando escuchamos a Rosalía hablando sola con la gente a la que cobra. Se produce en esos momentos una extraña ruptura entre la protagonista y los personajes de ambiente y que revela la intrascendencia de las conversaciones comunes.

Muchos personajes recitando poemas de Oliverio, Benedetti o Gelman. Una tarea de la que Subiela ha dado mayor importancia a las palabras que a las imágenes: unos recitan poemas en voz alta, otros discurren acerca de la soledad terráquea en el

Universo. Personajes jugando de manera ingenua a que la gente es buena pero que no encuentra la forma de demostrarlo.

Un filme de regular a malo porque vemos un argumento gastado y gris. Subiela quiere someter al espectador a que acepte con gusto todo tipo de acontecimientos sin conexión, contradictorios, plasmados en una cinta plana, sin interés, donde cada una de las escenas está permeada por el humor involuntario, sin carisma y esforzando y desgastando la relación entre los diálogos y las imágenes.

En el filme *Hombre mirando al Sudeste* se trata los posibles temas abordados por Subiela y en *Pequeños milagros* juntamos el análisis fílmico y literario porque la película ofrece una repetición temática tratada previamente.

Pequeños milagros está cerca de *hombre mirando al Sudeste*, en lo temático, y a *El lado oscuro del corazón*, en lo formal. Así como en la primera se cuenta la historia de un personaje que dice ser extraterrestre, en este filme se muestra a un personaje que cree ser hada pero sin el carisma y la fuerza de Rantés capaz de apropiarse de la batuta de una sinfónica y dirigir la Novena sinfonía de Beethoven. La protagonista es una mujer tímida, retraída y solitaria, sello característico de los filmes de Subiela.



00:44.56

Una de las escenas más interesantes del filme y donde existe una metáfora visual pero representada a través de la antítesis se da en la comida de Rosalía y su madre.

Antítesis porque el encuadre de la cámara pone a dos mujeres diferentes. Rosalía una joven adolescente, dominada por las prendas blancas y símbolo en este caso de la inocencia, de la bondad y de la humildad. La madre una mujer madura dominada por ropas oscuras y simbolizando la malicia, lo material y lo cotidiano (00: 44: 56).

La mamá le pregunta a Rosalía ¿es un trabajo ser lectora de ciegos? y recordamos una escena muy parecida, que se explica en el capítulo tres, en el filme *El lado oscuro del corazón* cuando la muerte habla con Oliverio y le pregunta ¿qué oficio es el de ser poeta? Ambas escenas tienen a dos personajes interesados por la lectura y desinteresados por el dinero. La mesa y el entorno donde comen Rosalía y su mamá son muy parecidos al lugar donde come Ana, la protagonista de *El lado oscuro del corazón*. Dan la sensación de un lugar humilde y con las cosas más elementales.

Este filme narra en forma de cuento una historia para adultos necesitados de recuperar algo de su niñez perdida como la fantasía, el asombro por lo desconocido y el amor como Oliverio en *El lado oscuro del corazón*, evoca a la nostalgia por su niñez perdida recordando los momentos felices.

3. Poesía y metáfora visual en El lado oscuro del corazón

**No se 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 sorportarles
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.**

Espantapájaros uno.

Oliverio Girondo.

Un poema es como diseñar una casa, como crear una residencia, como construir un templo, como llegar a crear en el alma un universo disparado por las estrellas. La poesía no sólo tiene estructura y forma sino que tiene sentimientos, espinas, sangre, arterias y un corazón que palpita fuertemente en la boca del poeta de allí su hermosa complejidad. La poesía es la forma más primitiva de comunicación con contenido psíquico que llega a nosotros por medio de la palabra. El poeta busca estilo, forma, elocuencia y distinción en su lenguaje.

La metáfora visual se encuentra en la imagen fija como en la filmica pero también la podemos ver en una escultura o en la danza. Este tipo de metáfora es un proceso del pensamiento por el cual se conciben dos o más entidades ocupando el mismo espacio. Mediante este tipo de pensamientos se generan las metáforas. A pesar de ser una forma de pensamiento que se utiliza sobre todo en las artes visuales, también tiene lugar en otros campos como la literatura o las ciencias.

Este capítulo tiene como finalidad poner en práctica los conocimientos teóricos del capítulo uno y mostrar las constantes metáforas visuales y las otras figuras retóricas en la filmografía de Eliseo Subiela.

3.1 *El lado oscuro del corazón*



El lado oscuro del corazón (1992) es un filme donde Eliseo Subiela conjunta todos sus recursos filmicos y literarios para crear un largometraje de buena calidad. Subiela retoma la creación de un protagonista introvertido, insolente, solitario y loco. Oliverio, el protagonista, es un poeta bohemio, amiguelo, acosado por la muerte y buscando a una mujer que lo haga volar. A lo largo de la historia se narran poemas de Mario Benedetti, Juan Gelman y Oliverio Gironde que junto con las imágenes de lugares cotidianos de la vida artística en Buenos Aires y Montevideo crean un entorno donde se visualizan temas como la soledad, el materialismo, el amor y la amistad.

Constantemente se presenta el elemento del vacío y del precipicio de una cama metafórica como si el director nos presentara una faceta donde lleva el tema afectivo y sentimental a un grado opuesto dominado por la angustia, la resignación y la muerte.

Subiela conjunta literatura y cine para hacer un filme agradable a la vista y al oído porque por una parte la poesía está presente a lo largo del filme, no parece forzada, se integra con las imágenes como pasa en el filme de *Pequeños milagros* ya explicada en el capítulo dos. La poesía está metida en la anécdota y Subiela escoge poemas de fácil comprensión de modo que hace posible la expresión poético-visual en el largometraje.

Esta expresión poético-visual está complementada con otra cosa que no es exactamente el texto poético pero que tiene un nexo con la poesía: la metáfora. La metáfora es una herramienta poética recurrente en Subiela no sólo en *El lado oscuro del corazón*, basta recordar filmes citados en los capítulos anteriores. Las metáforas sirven como complemento entre lo visual y lo poético, son utilizadas como elementos humorísticos como la puerta que es una vagina o el traslado en vía pública de un pene enorme o elementos sensibles y conmovedores como la escena donde Oliverio escucha atentamente a una vaca que representa a su madre.

A lo largo del filme Subiela hace énfasis en los sentimientos como mostrando un síntoma de la necesidad del ser humano de sentir, de quitarse la vergüenza de manifestar los sentimientos y que podría ser un aspecto muy rescatable del filme.

3.2 Sobre metáforas visuales y otras figuras

La imagen metafórica debe ser intencionada y debe poseer un valor creativo que auxilie al espectador, a la aprehensión o relación de los hechos, que le invite a hacer descubrimientos mediante los elementos visibles y dar una interpretación propia.

A continuación se expondrán algunas imágenes del filme y serán analizadas tomando como bases los conceptos desarrollados en los primeros capítulos de esta investigación.



00:01:25

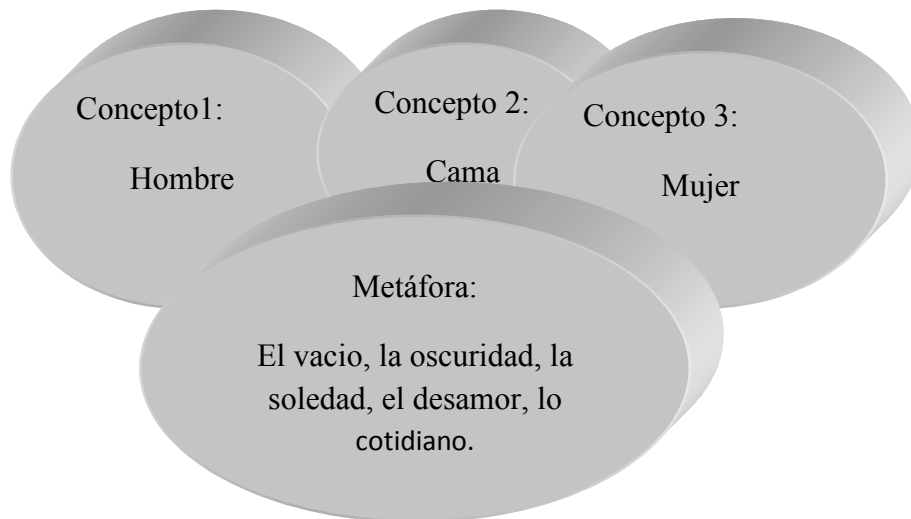
Una imagen intencionada y creativa se muestra cuando Oliverio después de recitar el poema *Espantapájaros uno* toca un botón enojado por el silencio posterior de la mujer con la que tuvo una relación sexual (00:01:25).



00: 01:27

Se abre la cama del lado de la mujer y ella cae a un precipicio profundo y oscuro (00:01:27). El espectador se pregunta por qué la dejó caer después de haber tenido relaciones. La intención del director está clara, empezar un filme con la idea de poner al espectador a pensar que la historia va a girar en torno al hombre.

Esta escena tiene la intención de invitar al espectador a especular sobre los posibles temas y entonces podemos hablar de una metáfora visual. Tomando el esquema de Beristáin podríamos hacer la siguiente interpretación:



La escena pretende dar al espectador una alternativa diferente porque no se trata de tener la idea de un hombre en la cama con una mujer es igual a sexo sino visualizar que en la escena lo que domina es el monólogo de Oliverio tratando de buscar una mujer que lo haga volar y al no encontrarlo en la mujer de esta escena la desecha, la tira a un vacío, al olvido y entonces esa cama que se abre mecánicamente por medio de un botón se convierte en el elemento conjuntivo de los conceptos uno, dos y tres. No se trata de una cama convencional sino de una cama que encierra el misterio, la soledad y el vacío de un poeta decadente.

A primera vista se puede uno imaginar un hombre solo, desencantado, pesimista, desinteresado, aburrido y marcando con la fuerza de su voz, con el ritmo del poema la búsqueda de una mujer que lo haga volar. La interpretación de ese abismo al que tira a la mujer es el olvido, lo efímero de estar presente en cuerpo pero no en alma, de la fugacidad de tener una mujer como objeto y antes de que hable desecharla.

Una característica de las principales figuras retóricas como la metáfora, la antítesis, la comparación y la imagen es la coexistencia en un mismo espacio de la intencionalidad y la creatividad del poeta, director, artista pictórico, artista plástico, arquitecto. Un ejemplo cinematográfico de esta característica se encuentra en *Metrópolis*, en donde una máquina se transforma en el Dios antropófago Moloch

mediante un fundido y durante unos instantes coexisten en una misma imagen los elementos del monstruo y de la máquina, en la metáfora las máquinas son monstruos que comen humanos.



00:03:52

En el filme *El lado oscuro del corazón* hay una escena donde Oliverio contempla la inmensidad del mar y del cielo (00:03:52). El director hace una toma acercando la cámara al rostro de Oliverio y posteriormente la abre para darnos muestra de la majestuosidad del cielo, un detalle importante, Oliverio se encuentra solo y viajando en un barco. Viaja a la búsqueda de lo no encontrado, a la búsqueda de cambiar la maleta de la soledad por lo anhelado. Esto apoyado por la declamación del poema *Yo no sabía que no tenerte...* hace una muy probable comparación entre la grandeza del océano y la soledad de Oliverio y además de mostrar el luto del vacío melancólico con un símbolo representado en la gabardina negra que cubre todo su cuerpo.

El poema de Benedetti habla de la ausencia y la imagen muestra a un hombre completamente solo, con frío contemplando el atardecer y pensando en una mujer. Esta escena es una de las mejores logradas por el director porque su valor radica en la

interacción de la imagen y el poema. La cámara logra provocar en el espectador la sensación de soledad.



00:05:33



00:06:01

Una metáfora cercana a la antítesis la tenemos en las imágenes de arriba (00:05:33 y 00:06:01) donde se reúnen varios detalles como que el director jugó con el espacio y el tiempo, donde tenemos a Oliverio que llega a un restaurante fino donde se visualiza un bar, mesas perfectamente ordenadas, comiendo y acompañado de vino; segundos más tarde otra escena donde aparece Ana en una miscelánea de un barrio humilde comprando alimentos que después come en una mesa sencilla, humilde, sopeando un caldo, con un vaso medio lleno y sola, simplemente cubriendo con una necesidad básica, con una acción de sobrevivir. Subiela juega con las miradas de Ana y Oliverio. El director intencionalmente muestra un reloj en la muñeca de Oliverio para recalcar el juego del tiempo y el espacio.



00:06:17

En la misma escena se siente la idea de una Ana humilde, pobre, desamparada, limitada, mal vestida y luego hay una transformación en la Ana escotada, de caderas impresionantes, piernas firmes, cabello seductivo y maquillaje para tapar el vacío de las heridas provocadas por el trabajo nocturno de la noche pasada. Usar un disfraz azul para no sentir, para no recordar el pasado inmediato, la última venida, el último hombre, para olvidarse atemporalmente de que es una mujer, para degollar la sensación de un poema y para no sentir ni siquiera un poquito (00:06:17). Ella se viste para trabajar en el Cabaret conocido como *Sefini* donde acuden marinos a buscar diversión y un rato de pasión. Aquí nos damos cuenta que Ana no es una mujer humilde sino una prostituta, una sexoservidora que vende sueños al precio de cien dólares.

Es difícil encasillar un sólo recurso en esta escena porque además de la antítesis también tenemos la imagen que se da en el momento de ver a Ana como una mujer humilde y presentarnos la imagen del centro de variedades llamado *Sefini*. Imagen porque en menos de un minuto el director hace que el receptor primero tenga la sensación de una mujer humilde y luego la idea de una mujer prostituta.



00:09:58



00:10:41

Oliverio empieza a declamar a Ana *Táctica y Estrategia*, poema de Benedetti, en la barra de la cantina (00:09:58) esperando cautivarla y seducirla con su retórica pero resulta que pasa lo contrario, una especie de antítesis porque Oliverio jamás hubiera pensado que una mujer nocturna conociera el poema (00:10:41). En la barra unas botellas de Whisky barato que de pronto dan la idea de que Oliverio está mareado y motivado por el alcohol para utilizar sus recursos retóricos y llamar la atención de la mujer de cabaret pero hay un cambio algo sumamente creativo y difícil de aceptar como el hecho de que una sexoservidora conozca poesía de Mario Benedetti. Oliverio incrédulo, sorprendido cambia esa mirada de soledad por una de interés.

3.3 Sobre la imagen cinematográfica.

Toda película pretende comunicar algo, contar una historia, divertir, emocionar, hacernos meditar y otras cosas. El cine es una recreación de la realidad y por ello tiene su propio lenguaje, ritmo y tiempo. La imagen cinematográfica no es una mera reproducción de la realidad, sino una interpretación y reelaboración de ésta. Ello hace que cada director, al crear sus imágenes consiga expresarse de una forma diferente a la de otro director.

El cine tiene recursos técnicos extraídos claramente de la literatura pero al momento de ser considerado un arte se ve en la necesidad de utilizar un vocabulario

propio, tecnicismos que den un sello propio al estudio del cine. Autores y estudiosos de las metáforas filmicas dan sus diferentes puntos de vista, por ejemplo un investigador de cine norteamericano llamado Kennedy consideró a la metáfora como un sinónimo de un tropo literario y dentro de estos tropos se encuentran varios tipos de figuras retóricas. Otro crítico de nombre Forceville, basándose en la teoría de la metáfora conceptual, dice que la metáfora tiene un origen cognitivo, unidireccional y asimétrico.

Con fundamentos aplicables a nuestro filme se encuentra un análisis de Clifton que en 1983 consideró que la forma es una herramienta para expresar el contenido y que las figuras filmicas no son una traducción de las figuras verbales pero casi toda la terminología que emplea proviene de la retórica verbal distinguiendo cinco tipos.

Una de las figuras se llama **secuencia**, que es una figura que incluye los movimientos y los montajes pudiendo crear una imagen desde el punto de vista literario como por ejemplo en el filme de *El lado oscuro del corazón* visualizamos en tres escenas la imagen de una vagina. Que vista como una imagen del sexo femenino no produce nada en el espectador pero cuando Oliverio la ve produce otra sensación.

Se explica la siguiente escena:



00:15:22

Primero se escucha un timbre con un sonido orgásmico sintiéndose la sensación de un acto sexual, después un personaje llamado Gustavo se acerca a un muro en forma de vagina para abrir la puerta de la entrada pero pasa a un costado de ella y la imagen de la vagina por sí sola produce una sensación de un artista casado con el tema del sexo. La parte interesante de esta secuencia está cuando Oliverio entra por la vagina (00:15:22) porque es donde encontramos una metáfora, pero dominada por la imagen porque el protagonista simbólicamente entra a un estudio de arte, a un mundo donde la pintura y la escultura excitan a sus visitantes; tenemos un sonido orgásmico seguido de un personaje que se introduce en una vagina y que no dan señal de un acto sexual sino del placer de estar en un estudio de un artista plástico.

Subiela con esta secuencia filmica le da importancia al arte y compara el gusto por lo artístico con un acto sexual, entonces tenemos como conclusión, una metáfora pero dominada por una imagen y a la vez una comparación.

Otra de las figuras se llama **encuadre** que es un instrumento de captación como intermediario técnico entre el espacio real, el de la puesta en escena y la mirada del director. Encuadrar es mirar, dirigirse a un espacio que ha sido previamente seleccionado y manipulado. El encuadre busca una mirada que está relacionada más con la manera de ver que con aquello que se ve. El encuadre resultante fragmenta, selecciona y pone límites al mundo imaginario encerrado en una porción de un espacio supuestamente continuo que actúa como frontera de una imagen, entendido no como un marco físico, sino como algo abstracto que separa lo que es imagen de lo que no lo es.

De acuerdo con lo anterior podemos analizar las siguientes imágenes:



01:13:47

La imagen sirve de antecedente del poema *No mires a una puta con luz de día* de Benedetti. Metafóricamente es una imagen muy utilizada en el cine para representar la imagen de vacío, del infinito, de lo efímero, de lo grandilocuente de la naturaleza (01:13:47), también puede representar una metáfora en forma de comparación porque se compara la inmensidad del océano con la debilidad del hombre.

El mar puede representar una comparación entre el vacío y la inmensidad pero gracias a la función del encuadre se pueden tratar otros temas como la oposición entre la belleza y la fealdad, la vida y la muerte o el amor y la indiferencia.



00:37:51

La imagen muestra a la muerte, dos niños, Oliverio y un joven caminando por un puente (00:37:51). Captada de esta forma tenemos un panorama general pero su importancia radica en la sensación que causa el puente. El puente representa el eslabón que une al mundo de los vivos y de los muertos. La muerte cruza de un lado a otro llevando a su destino final a niños, jóvenes y adultos.



00:38:21

Lo curioso es que la muerte le pone un alto en el descenso de los escalones del puente a Oliverio (00:38:21) dándole a entender que no está para complacer sino para cumplir con el proceso final de la vida. La muerte le explica a Oliverio su función en este mundo y argumenta con una pregunta por qué no se lo ha llevado. La muerte no complace los intereses de Oliverio porque ella es solamente un instrumento sin sentimientos, sin culpas y sin intereses personales.

Oliverio todavía no encuentra la mujer que lo haga volar. Resumiendo tenemos una escena dominada por la presencia literaria de la imagen y esto debido a la sensación que causa el puente metafórico entre la vida y la muerte.

El **plano** es la unidad básica del lenguaje audiovisual porque es el mecanismo donde vemos el espacio escénico que vemos en el marco del visor de la cámara o en la pantalla. El plano es todo lo que la cámara registra desde que se inicia la filmación hasta que se detiene (toma).

Uno de los planos más destacados y recurrentes a lo largo en el filme de *El lado oscuro del corazón* es el plano detalle.



00:00:52

Desde el principio hasta el final Subiela recurre al plano detalle de Oliverio, al inicio nos pone a un hombre de aproximadamente treinta años, con cabello largo, sin afeitado, con la mirada perdida, cansado con sudor en el cuello y narrando constantemente poemas de autores citados en páginas anteriores (00:0052). Este plano es importante en el desarrollo del filme porque Subiela expresa los diferentes estados de ánimo de Oliverio por ejemplo uno desinteresado por la mujer en turno o su antítesis otro interesado y preocupado por lo que simboliza Ana.

El plano panorámico da pie al análisis de la siguiente imagen:



00:12:36

La mujer tiene labios carnosos, cabello suelto y su cara mirando a un Oliverio impactado no por la una mujer prostituta sino por el conocimiento de la poesía (00:12:36). “¿Por qué te gusta tanto la poesía? Es parte de mi trabajo, me permite conocer gente culta como voz. En general los tipos que le gustan la poesía, no debe ser un mal tipo...”¹⁶ Hay una metáfora en forma de comparación en la imagen de la mujer, que hace el director entre mujer y poesía, una mujer bella y la poesía seductora, orgásmica como una prostituta complaciente. Mujer y poesía se convierten en elementos de primer orden en la vida de Oliverio. Una mujer que hace vibrar sus sentidos y la poesía que domina su mundo racional.

Otro ejemplo es donde la cámara hace un acercamiento de Oliverio dejando de jugar con su tren y enojado con la muerte empieza a recitar un poema de Oliverio Girondo: “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...”¹⁷



00:20:38

16. *El lado oscuro del corazón*, Dir. Eliseo Subiela, Instituto Nacional de Cinematografía argentina, 1992. 00:12:59

17. *El lado oscuro del corazón*. Ibidem. 00:20:38



00:20:14

Lo anterior en respuesta a la ironía de la muerte: “¿Qué oficio es ser poeta? (la muerte tiene un periódico) ¿dónde dice aquí, se busca poeta, buena remuneración, ahaha?”¹⁸.

Los planos filmicos dan pauta a destacar ciertas metáforas representadas por la ironía.



0:28:08

El plano panorámico puede mostrar un escenario grande como lo es la calle. Este tipo de escenas tiene un valor descriptivo y puede tener un valor dramático cuando se pretende destacar como en el caso del filme analizado el tema de la soledad. Utilizando este plano se da mayor relevancia al contexto y a la imagen presentada que a los personajes o a las figuras que se filman. Hay una escena con la presencia de dos niños en primer plano vendiendo dulces a los automovilistas parados por el tráfico, atrás una mujer invidente abrazando a un niño y acercándose a un automóvil con la idea de pedir una

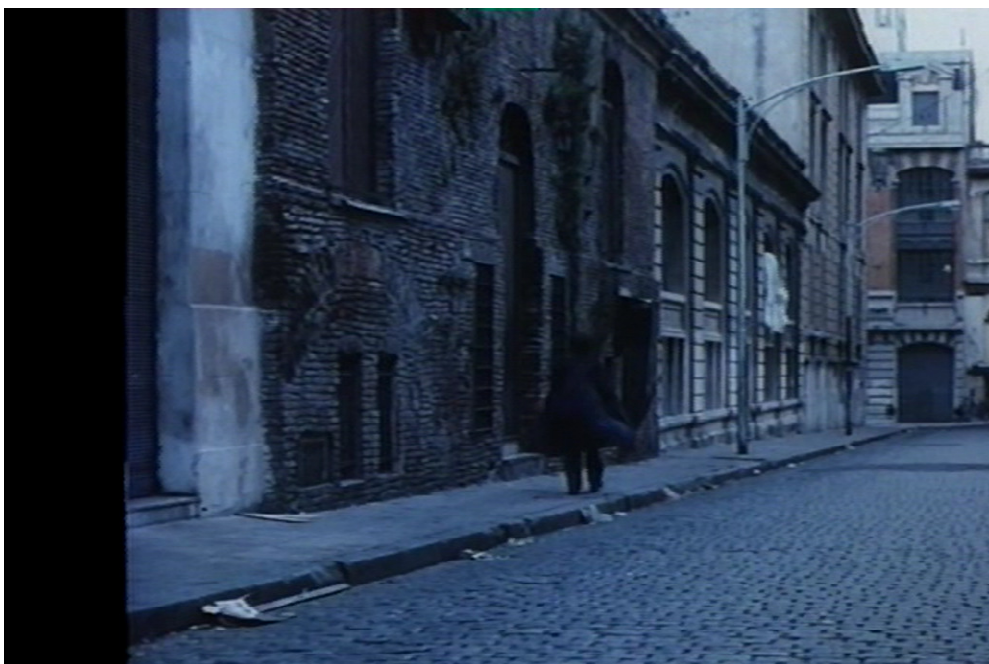
limosna y al fondo el hombre de gabardina negra completamente solo (00:28:08) . En esta escena domina la metáfora representada por la imagen porque refleja la idea de la soledad, el abandono y la pobreza.



00:28:14

Eliseo Subiela remata esta escena con la imagen metafórica de Oliverio pidiendo una limosna para poder sobrevivir (00:28:14). Oliverio utiliza sus poemas para sobrevivir en una sociedad que no le importa la poesía. El protagonista degrada su poesía al ver que no puede vivir con reglas establecidas para las publicaciones de sus obras literarias. Oliverio pretende solamente sobrevivir “nada ansió de nada mientras dura el instante de la eternidad que es todo cuando no quiero nada”¹⁹. Viendo esta escena hay que señalar la presencia de una comparación porque Oliverio al igual que Ana se prostituye para obtener unos billetes para sobrevivir en la ciudad.

19. *El lado oscuro del corazón*. Op. Cit. 00:28:18



00:29:16

Inmediatamente a los poemas narrados en la calle aparece un plano con colores oscuros donde Oliverio, el niño de la eterna gabardina negra, camina en una calle adoquinada llena de casas contrastantes una del lado izquierdo de dos niveles y de ladrillos viejos, gastada por el paso de los años y seguida por otra casa pero cuidada, del lado derecho un edificio blanco cuidado opuesto a la casa de ladrillos (00:29:16). El protagonista camina del lado de la casa vieja comparando su soledad con abandono y el olvido de la casa de ladrillos.

La mejor combinación entre panorama y retórica se da en el monólogo de la vaca.



00:58:15

El hombre de gabardina camina por terracería y sobresale el atardecer del paisaje destacando el cielo y el campo. Después la cámara hace un acercamiento y el poeta con los ojos cerrados va caminado perdido en su interior, pensando en las sensaciones causadas por una ciega y que irónicamente hizo que Oliverio abriera los ojos y visualizara el mundo con sensaciones diferentes. Oli se detiene por un instante a causa del reclamo de una voz femenina. Abre los ojos voltea buscando a la persona ausente y diciendo ¡mamá! y enfrente solamente hay una vaca (00:58:15). Una metáfora desarrollada en forma de ironía que puede ser interpretada no como su mamá reclamando el egoísmo del hijo sino como la introspección del personaje, la parte animal, aislada, incapaz de vivir con la gente, ciego para entregarse a la vida, audaz para relacionarse con la muerte, un hombre desesperadamente solo, lleno de vacío, tonto para gozar con los sentidos, para sentir el contacto con la naturaleza.



00:59:27

Oliverio después de escuchar a la vaca corre por el sendero embellecido por las estrellas nocturnas (00:59:27), porque se da cuenta del monstruo interior, corre en busca del nuevo día para darle un giro a su vida, una entrada a la entrega y al amor aunque después regresará a su realidad.

Una de las temáticas interesantes son los diálogos que tiene el protagonista con la muerte y uno de los más atractivos se da después de escuchar a la vaca. Oliverio hablando con la muerte en una librería, donde por cierto no se venden sus libros, después comiendo Oliverio y la muerte en un restaurante Oliverio emite críticas sobre la muerte y ella trata de persuadir al protagonista de que lo suyo no es la poesía. La muerte y el poeta defienden sus puntos de vista buscando entender en un vagón de metro problemas teológicos como la existencia de Dios. En estos diálogos se utiliza a la muerte comparándola con la tristeza que provocan los manicomios, la guerra y la pobreza.

Otra temática interesante se encuentra en el capítulo doce del filme. Oliverio está solo tratando de encontrar a su mamá en el campo.



01:31:19

Oliverio se encuentra en el campo, lejos de la boda a la que acudió con sus dos amigos, hay música de fondo, con muchos árboles en la toma de la cámara, en la parte media el hombre solitario buscando a la madre (01:31:19). Una posible metáfora se podría dar mediante la antítesis porque por una parte al fondo encontramos una fiesta donde domina la alegría y la felicidad porque una pareja se casa y por otra parte está Oliverio completamente aislado, alejado de la felicidad y de la capacidad de crear un poema espontáneo como el de su amigo canadiense.

A través de esta antítesis fílmica encontramos temas opuestos como la felicidad de un cocinero recién casado y la infelicidad de Oliverio, la compañía y la alegría de la

fiesta contra la soledad y angustia del hombre de gabardina negra, el amor consumado por el matrimonio y la falta de la mujer que haga simplemente volar a Oli, el hombre solitario.

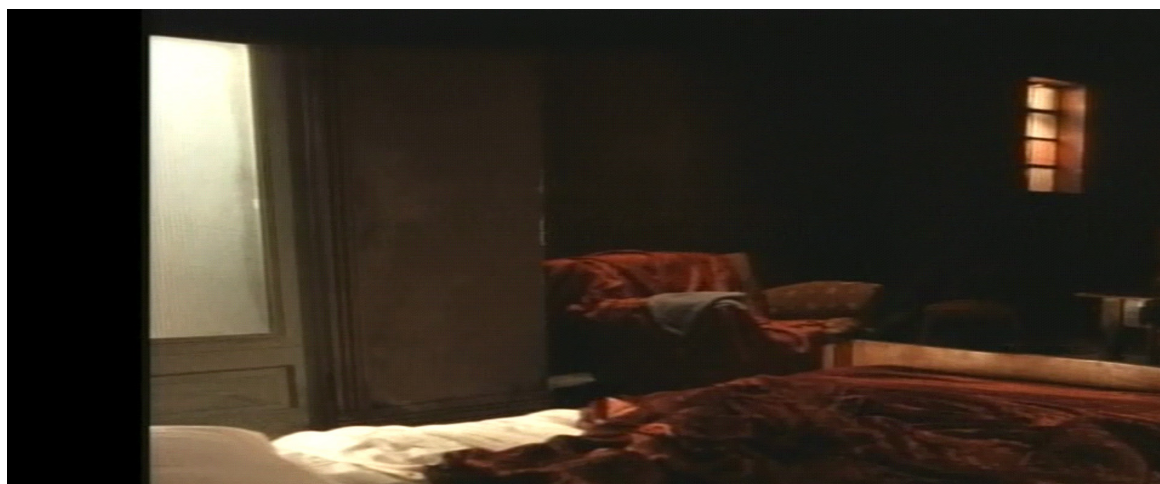
Oliverio no pertenece al mundo colmado de felicidad por eso se aleja engañado por el subconsciente que busca la soledad del espacio abierto, de la ilusión o el delirio de una vaca que habla y que razona. El protagonista se aleja de la casa, la fiesta, parte que simboliza el hogar, la familia, la convivencia en sociedad para darle paso al contacto con la naturaleza y las vacas simbolizando, a un hombre primitivo, aislado y condenado al olvido o a morir.



01:30:45

Se refuerza la idea de soledad y desinterés por compartir su vida con otra mujer cuando Oliverio parece tener una cita con su ex esposa para platicar en un café (01:30:45) para recordad tiempos pasados, nostálgicos, para intentar no olvidar que algún día fue relativamente feliz. El protagonista por un momento pareciera que a partir del recuerdo encuentra la felicidad pero al platicar con su ex mujer ese recuerdo se convierte nuevamente en un tema de oposiciones y antítesis temáticas respaldadas por un poema de Benedetti “como amar sin poseer, como dejar que te quieran sin que te falte el aire.

Amar es un pretexto para adueñarse del otro, para volverlo tu esclavo, para transformar su vida en tu vida. Cómo amar sin pedir nada a cambio, sin necesitar nada a cambio²⁰.



01:42:34

Los temas de soledad e inseguridad para amar no sólo se dan en el protagonista sino también en la coprotagonista Ana y el mejor ejemplo de la metáfora por medio de la imagen y de la antítesis. Un ejemplo, cuando Oliverio, el hombre de traje rojo, busca a Ana en su departamento y ella finge estar trabajando produciendo en el espectador una sensación de frustración y resignación. La escena donde la cámara hace una toma panorámica del departamento de Ana resaltando en primer plano una cama, en un punto intermedio un sofá y en el fondo la sexoservidora recargada en una puerta (01:42:34). Esta escena tiene una antítesis porque el director juega con las luces y los colores; el blanco de las sábanas simbolizando la pureza de una mujer, el rojo del edredón y la cobija en el sofá simbolizando la pasión carnal de una sexoservidora. Oposición entre el fingir el goce carnal, el sexo con el edredón rojo y la realidad dura y golpeadora de una mujer solitaria que socialmente está condenada a no poder amar. Oposición entre el deseo y la realidad, entre la soledad y la compañía, entre el amor y la indiferencia. La música es como la “cereza” de la escena porque al ritmo de cuerdas se

20. *El lado oscuro del corazón*. Op. Cit. 01:34:00

recalca más el estado de soledad de Ana, la mujer del fingir.



01:42:57

Inmediatamente se da paso al capítulo quince. El hombre, de eterna gabardina negra, regresa al escenario dejando atrás a la quimera del hombre de traje rojo, y aterrizando a Oliverio en su realidad. Un hombre con una metáfora exhibida por la comparación de la soledad del hombre con la inmensidad del océano (01:42:57).

Esta escena es el complemento paralelo de Ana y Oliverio solitarios, el director proyecta la soledad de una mujer en un espacio cerrado como es el departamento de Ana y la del hombre en un espacio abierto como el mar que es más grande, refuerza la idea de la soledad con un poema de Benedetti “Tengo una soledad tan concurrida, tan llena de nostalgias y de rostros de voz, de adioses hace tiempo y besos bienvenidos, de primeras de cambio y de último vagón...”²¹ La imagen visual y el diálogo narrativo se unen para ensalzar el entorno de la soledad, nostalgia y amnesia de Ana. El poema citado se narra de manera visual y al terminar empieza otra escena reiterando los temas mencionados.

21. *El lado oscuro del corazón*. Op. Cit. 01:43:39



01:45:27

Subiela hace un encuadre de Ana poniendo de fondo el mar y una construcción de ladrillo rojo (01:45:27), reitera de manera visual y narrativa temas dominantes del filme como la soledad y el desamor.



01:45:55



01:46:42

“No me acuerdo de voz, tengo muy mala memoria, quién eras...”²² es un poema utilizado en un encuadre de Oliverio con su rostro cargado a la derecha y el mar de fondo (01:45:55) con la idea de que está viendo de frente el rostro de Ana (01:46:42) pero la realidad lo pone en otro lugar pegado al mar, en otro país, en otra soledad, en otra melancolía. Aquí se utiliza la comparación porque al inicio del filme había una Ana arreglada, guapa, peinada y aquí tenemos a una Ana decadente, pesimista con un rostro antitético a las primeras escenas del filme. Las risas las cambió por sobriedad, la ropa entallada la dejó por un abrigo gris, como el de Oliverio, como el de su propia vida.

22. *El lado oscuro del corazón*. Op. Cit., 01:45:27

Otra figura presente en estas escenas y no estudiada en el capítulo dos porque aparece poco es la metáfora representada a través del paralelismo (una figura literaria dominada por la repetición o semejanza formal en la estructura entre distintas secuencias de un texto). Subiela por primera vez en el transcurso del filme enlaza dos poemas de manera continua primero *Tengo una soledad tan concurrida* y después *Rostro de vos* del poeta Benedetti. Lo interesante es que a través de la imagen filmica y el poema Subiela va creando a partir del primer el escenario del segundo. Se narra *Tengo una soledad tan concurrida* con Oliverio formado en la fila del banco, camina por una calle de noche hasta llegar al Cabaret con imágenes de Ana, la solitaria, hasta preparar el escenario del mar donde está la construcción de ladrillo rojo y comienza a recitar Ana *Rostro de vos*. La metáfora reitera el estado de soledad, de nostalgia y melancolía de los protagonistas; primero la soledad y la melancolía de Oliverio y después los recuerdos de Ana. Él en un país, ella en otro separados y unidos por la inmensidad del mar.

Como último ejemplo de la combinación entre metáfora e imagen es cuando Subiela les da a los actores principales una breve esperanza para amar. Antítesis entre soledad y amor en la escena donde Oliverio y Ana se entregan desenfrenadamente y vuelan.



01:54:22

Parece inevitable un final feliz pero después de los breves minutos que les dio el amor (01: 45:22) para volar viene nuevamente la soledad, después de la plenitud y de que Oliverio por fin encontró a la mujer que lo haga volar llega el momento del adiós definitivo y del regreso a la realidad.



01:55:15

La mujer aprieta un botón en la cama y Oliverio cae al abismo de la soledad (01:55:15). El hombre que en el transcurso del filme desechaba a las mujeres ahora es desechado por una mujer. Una mujer que lo aterriza y le dice que lo quiere pero puede quererlo sin tenerlo, porque ya volaron juntos y que yo hace falta nada más.

Otro recurso filmico es el **plano en picada** que es cuando la cámara está sobre el objeto, en un cierto ángulo. El objeto está visto desde arriba. Suele emplearse a veces para destacar aspectos psicológicos, de poder, etc. El plano en contrapicado al contrario del plano en picada, la cámara se coloca debajo del objeto destacando por la altura.

Un par de ejemplos están en el capítulo uno de manera continua primero un plano en picada como antecedente inmediato un timbre con sonido orgásmico dando la sensación de una metáfora por medio de la imagen.



14:47

La cámara visualiza el estudio de un escultor de penes y vaginas muestra el desorden de un espacio dedicado al arte (14:47), el desorden de un hombre viejo cuyo placer yace en la silueta de una joven. El cuerpo viejo, aguerrido a la vida, se levanta para abrir la puerta. La cámara fija deja que se acerque la imagen de Gustavo el amigo viejo, liberal, apasionado no sólo por las vaginas sino por la vida y su vitalidad refleja la carencia de Oliverio.



15:09

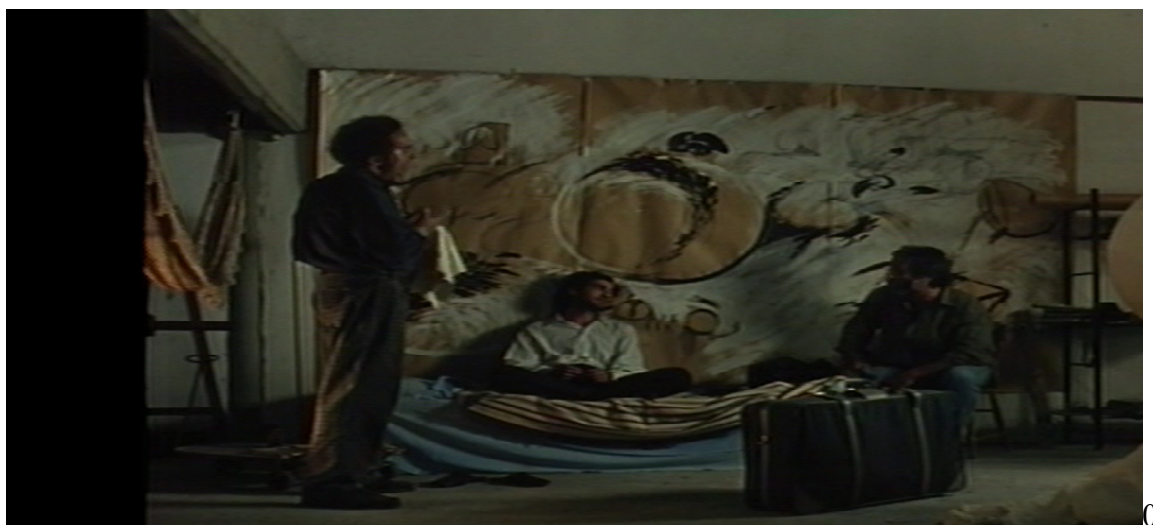


15:50

Inmediatamente un plano en contrapicado destacando del lado derecho y abarcando gran parte de la imagen una estructura con forma de vagina y a diferencia de la toma

anterior se percibe una sensación de un orden (15:09 y 15: 50). La metáfora visual representada por la imagen es cuando Oliverio entra por un costado aventando una maleta y de manera intencional entra por la vagina simbolizando y dando la sensación de la entrada a un mundo excitante, a un mundo donde el arte, la arquitectura y la poesía intercambian ideas y formas, una imagen comparativa con el placer de una relación sexual.

Parece que el director trata de plasmar mediante el plano en picada y la figura literaria (imagen) una sensación de comparaciones entre lo intelectual y lo sexual. Aquí también existe la posibilidad de que la imagen retórica se combine con la comparación porque se compara el arte de la pintura con la relación carnal entre un hombre y una mujer, se compara en esta escena la juventud con la vejez, el orden y el desorden, el frío de Erick, el canadiense y el calor de Gustavo, el viejo.



1:47:49

El director utiliza el plano en picada en las imágenes de Gustavo, Oliverio y Erick, el canadiense para hacer alusión a las imágenes y antítesis de Oliverio por ejemplo Erick, el hombre maduro, se va a empezar una nueva vida, para aterrizar un nuevo proyecto, a recomponer su vida, a darle otro sentido (01:47:49). El canadiense

representa esa parte optimista de Oliverio pero que al irse deja la sensación de vacío. La escena es triste hasta que el audaz Gustavo, el viejo lleno de vitalidad cambia esa melancolía invitando unos tragos de cerveza.

La parte más interesante de algunos planos en picada se presenta nuevamente en la casa de Gustavo.



01:50:28

Gustavo, el artista vitalista, empieza un monólogo sobre el amor corporal de Cristo (01:50:28) “No puede haber dudas, Cristo conoció el amor corporal, lo curioso es que esta vida haya surgido una religión que contrariamente a quien la originó excomulgó de su esfera el núcleo del funcionamiento natural y no persiguiera nada con mayor virulencia que el amor corporal”²².

En este monólogo hay una metáfora literaria llamado símil (figura retórica que utiliza el recurso de la comparación o la semejanza entre términos o conceptos. Su carácter es más simple que el de la metáfora, y por ello aparece con más frecuencia).

23. *El lado oscuro del corazón*. Op. Cit. 01:50:28

Subiela compara la ideología del hombre encarnada en Oliverio con Dios. Ese monólogo lo escucha con mucha atención el protagonista del filme. Oliverio solamente le preocupa el amor corporal, el placer de un minuto, su relación estrecha con la muerte y su soledad. Gustavo hace una mini tesis de su siguiente proyecto escultórico. Dios símbolo de la vida seduciendo a la muerte y al final la muerte conquistada por el amor de Dios Oliverio incrédulo porque la vida no se impone a la muerte a través del amor. El actor principal ironiza cuando le dice al amigo que ahora no lo van a encerrar sino lo van a crucificar.

La **iluminación** es otro de los recursos filmicos de los cineastas porque es un aspecto clave en el cine; las luces básicas utilizadas en un filme son dos: suave y dura. Además hay una técnica de iluminación básica de un sujeto que constaría en el uso de tres fuentes de luz: contraluz y dos luces de relleno.

La luz suave es difusa, hace que reduzcan los fuertes contrastes y permitiendo ver detalles en las sombras. La luz dura está más definida y hace que el entorno y las formas destaquen imposibilitan ver detalles en las sombras. La Contraluz está situada atrás de un sujeto y cumple con la función de darle relieve y separar al sujeto del fondo destacando su figura. La luz de relleno hace visible al personaje y lo matizan.

En el filme el juego de las luces es vital, en varias escenas esta el contraste radical del uso de los blancos y de los negros como símbolos y antítesis visuales entre la soledad y esperanza, entre lo oscuro y la luz.



00:06:38

Un ejemplo de antítesis por medio de la iluminación está cuando Oliverio llega al Sefini, el cabaret, antes de la llegada la escena es oscura y al fondo de la calle hay varias lámparas que iluminan el fondo contrastando el lugar, la obscuridad ante la sociedad de un espacio como el Sefini y lo tradicional de la sociedad ejemplificada con la luz dura (00:06:38).

Los juegos de luz se destacan con mayor intensidad en el Sefini a lo largo del filme. Luces para que destaquen los personajes principales. Se carga de luz la imagen de Oliverio y se resalta una luz más clara cuando la cámara encasilla la imagen de Ana.

El primer encuentro entre los protagonistas del filme se da en el Cabaret conocido como “El Sefini”. Un cabaret de aparente clase media donde concurren marineros y al parecer algunos artistas que gustan ver las puestas en escena de las sexoservidoras que trabajan en el lugar.



00:10:03

El primer contacto entre Ana y Oliverio se da en el Cabaret y en el momento que el actor principal recita *Táctica y estrategia* de Benedetti (00:10:03). Las luces son representación de una metáfora antitética porque las del fondo son completamente claras donde se pierde la silueta de una mujer, las luces de la parte media jugando entre el blanco y las diversas tonalidades del negro crean un color rojo con aroma a placer y pasión. Oli y Ana se encuentran en ese espacio.



00:40:03

La parte más interesante y visualmente atractiva del juego de luces se da con la declamación de *No te salves* de Mario Benedetti. El Centro nocturno, la calle oscurecida

en tres cuartas partes de la escena, lloviendo unos breves rayos de luz blanca al final iluminando a un grupo de marineros tentados a entrar en la oscuridad, en las tinieblas misteriosas del Sefini. De repente el pesimista poema de Benedetti: “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...” La imagen de Ana leyendo el poema y las luces destacando la mitad de su cuerpo, al fondo la cantina con botellas de Whisky (00:40:03). La luz pintada de rojo bermellón y todo lo demás de un intenso color negro.



00:39:57

Otra parte del capítulo seis tiene como eje central una pequeña lámpara destacando contradictoriamente la cara solitaria y caída del triste poeta (imagen 52). Luz reflejando tristeza como una imagen contradictoria entra la melancolía y la esperanza. En un segundo plano la luz tiene el tono del bermellón como si fuera lluvia que moja los cuerpos de dos vendedoras de placer.



00:40:49



00:40:48

La parte más caprichosa, el lado más oscuro e iluminado en el sentido de la iluminación

lo hace Subiela en este capítulo cuando combina todos los elementos de iluminación. La cámara se vuelve ciega enfoca toda una escena de negro de repente un punto blanco provocado por una lámpara, lentamente aparece un cuerpo femenino y la cámara como los ojos de una persona que despierta se empieza a llenar de luz. La mujer va sobresaliendo en esa luz blanca con pequeños tintes de azul. En el primer plano una pareja poco definida en un abrazo y calor seductivo. El acercamiento de la mujer a la cámara se define a través de la luz (00:40: 49). Ana se convierte segundos después en la fotografía de la luz. Mujer sola, seductora, de melena suelta, ropa azul y entallada (00: 40:58).

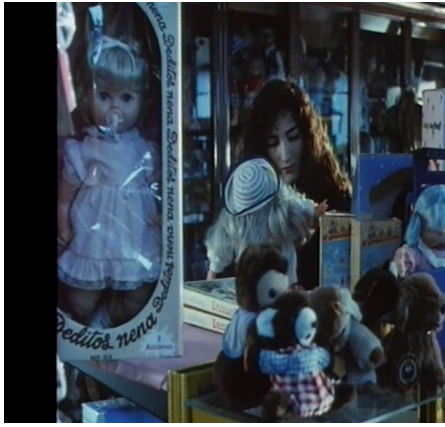
La metáfora representada por medio de la comparación se encuentra en toda la descripción de Ana y la representación poética para el director del filme. La poesía es como esa mujer, utiliza las palabras más adecuadas para la seducción, es tan grande su espacio y su sentido como la cabellera de Ana. Adorna sus líneas como una mujer hace uso de pulseras, aretes y maquillaje. La poesía sobresale ante los demás géneros literarios. Ana sobresale ante las demás mujeres, la luz opaca a sus compañeras de trabajo, las hace ver grises, sin tono, sin forma, sin magia. La poesía lo es todo en este filme. Sirve para hablar de soledad, maltrata al amor, sabe crear relaciones humanas, es el camino más posible para entender la vida, es la única vía de comunicación entre dos mundos opuestos, entre dos objetivos diferentes, entre un poeta decadente, pesimista, solitario, amargado y esclavizado por la muerte y una mujer soñadora, complaciente, interesada, que busca explicaciones para no aceptar la más pequeña llama de cariño, comprensión y amor.



00:39:14

El cabaret, la sucursal más imperante para el uso de las diversas metáforas expresadas la iluminación. La luz hace del Sefini un escenario donde el caos y la nada hacen acto de presencia como en los antiguos tiempos clásicos (00:39:14). El cabaret vuela en el tiempo e irradia sus diversas tonalidades. Lo negro acorde a la parte más oscura de los protagonistas, el bermellón a la parte carnal y más deseada (volar), el blanco la parte infantil e inocente de Oliverio, la remota e incrédula esperanza de que su mundo pueda volar. Allí en el Cabaret Sefini se encuentran todos los dioses de la luz pero también todos los diablos de la oscuridad. Es la casa de las mil contradicciones resaltada por la más simple combinación de luces pero la más compleja caja de tonalidades. Ese lente, esa cámara es una descripción de una dualidad filosófica entre la belleza interior, el deseo platónico y la opacidad del alma, la constante muerte, la cruel realidad aristotélica.

La diversidad de colores da pauta al cineasta a recrear un ambiente de soledad y desamor lleno de símbolos, comparaciones, opuestos e imágenes combinadas con narraciones de poemas principalmente de Benedetti y de Girondo.



00:16:24



00:16:30

El **Montaje** es un excelente recurso para la representación de la variedad de metáforas. Al finalizar un rodaje se posee una serie de planos, que en sí mismos, poseen una significación mínima como unidades narrativas, pero que al yuxtaponerse con otros planos, en un orden determinado y coherente, adquieren un nivel de lenguaje superior. Esto es justamente el montaje: el proceso de unión de dos planos medidos y ordenados para dotar de estructura al relato fílmico. El ejemplo más claro, representado a través del recurso literario conocido como símil, en el filme sería cuando Ana entra a una juguetería y de manera simultánea Oliverio en otro lugar, en otro espacio, en el mismo momento entra a otra juguetería. Ana busca una muñeca como el juguete simbólico con el que juega una niña inocente (00:16:24). Oliverio encuentra un tren con la idea de viajar. El tren, los carritos y las pistolas son juguetes utilizados frecuentemente por los niños (00:16:30).

Las muñecas y los trenes representan la parte inocente de los protagonistas, la parte sencilla y sin complicaciones existenciales o amorosas. Las escenas de Oliverio con su tren transmiten una imagen de tranquilidad y de disfrute, opuesta a los debates estresantes entre el actor principal y la muerte o entre los diálogos sexuales entre Oliverio y sus amigos.



00:05:35



00:05:53

Gracias al montaje se visualiza una metáfora expresada por medio de acciones paralelas y antitéticas. Los dos comparten la acción de comer, pero hay una antítesis porque Oliverio come en un lugar elegante acompañado de un postre y vino (00:05: 35) y Ana come un caldo acompañado por un vaso medio lleno con agua. Esta antítesis nos lleva a otra figura visual: la oposición entre los escenarios de un espacio elegante, fino y para degustar las viandas y en otro lugar con un espacio donde se ve una parrilla, una cuchara sopera, un frasco, un platón una bolsa con alimento mostrando la oposición del restaurante fino donde comió Oliverio.

Uno de los recursos mejor logrados en el filme se da a partir de las **ironías** fílmicas.



00:58:18

La ironía es uno de los recursos utilizados desde la Edad Clásica. Es la figura literaria en la cual se da a entender lo contrario de lo que se está diciendo. La intención de tener

una perspectiva cambia con base en acciones o efectos de la cual se aleja por posibilidades externas. Cuando la ironía tiene una intención agresiva se llama Sarcasmo. El ejemplo visual se encuentra el monólogo de la vaca y como espectador Oliverio (00:58:18). Un animal mamífero cuya imagen más convencional es la de productora de leche. Este animal utilizado con ironía para poner a pensar a Oliverio. Un animal que razona, siente y piensa sobre la vida, el amor y la felicidad mientras que el humano es incapaz de pensar y sentir como la vaca.



00:24:30

Otras metáforas por medio de ironías las encontramos en los diferentes poemas que se narran con el dueño de un pequeño Restaurante pegado al mar (00:24:30), donde aparece un cocinero que no sabe leer, ni interpretar porque no conoce qué es un poema, que habla de hambre y no de amor. Los poemas que hablan de decadencia, de soledad de infelicidad y no tienen la finalidad de conquistar a una mujer, de hacerla aceptar matrimonio. La finalidad más simple de llevarle poemas al cocinero es comer, sobrevivir con un simple asado acompañado de un vino blanco.

Por último, la metáfora no visual a tratar sería el título del filme. Lo dejo al final por la razón que el objetivo principal es atender al asunto de las principales metáforas visuales. El título corresponde a otro análisis.

El lado oscuro del corazón, un título que dice mucho, un corazón con una parte oscura y con una parte iluminada como se muestra a lo largo del filme. Un corazón símbolo de los sentimientos, del amor, lo sublime, la búsqueda de la felicidad. Buscar el amor o dejarlo abandonado, buscar una realidad o perderse, buscar una mujer, una imagen irreal del subconsciente desquiciado. Se busca una mujer que sea capaz de volar, una mujer en la cual se pueda adentrar, una mujer soportablemente efímera, una mujer que escuche, una mujer que se haga carne con el hombre.

El amor deseado a través de una mujer donde lejos del mundo terrenal sea intocable, sin principio ni fin, seducida por las largas noches de pasión, acompañadas de poemas y música de un saxofón. Por otra parte un corazón que da vida. Una vida llena de muerte con su entorno irremplazable, con una vida absurda, solitaria, material y aburridamente lógica. El trato social tradicional, estereotipado, de reglas sociales hace corta la vida de un corazón ahogado en la nada. Un corazón incomprendido por ser poeta o por ser prostituta. Un corazón ardiente y adictivo al sexo en las diferentes edades de un hombre.

La oscuridad pintada con la ira, el miedo, el alter ego, la desesperación por encontrar un significado en la soledad. La oscuridad colmada de sentimientos suicidas: la muerte fiel y eterna compañera de Oliverio. La esperanza vestida de muerte, de mujer, de vaca o simplemente desnuda. La soledad concurrida por el tiempo sin vida, el tiempo acompañado de vacío, de espera.

La oscuridad más negra del corazón se encuentra en la ausencia de la entrega total de los cinco sentidos, en una cama navegando en ese espacio intergaláctico del miedo de la ausencia como dice Juan Gelman en su poema *Poco se sabe*:

Yo no sabía que

No tenerte podría ser dulce como

nombrarte para que vengas y no haya sino

tu ausencia tan

dura como el golpe que

me di en la cara pensando en vos.

Ese corazón oscuro que se resume en los versos de Gelman que hablan del Cabaret más olvidado:

SEFINÍ

Basta por esta noche.

Cierro la puerta

me pongo el saco

guardo los papелitos

donde no hago sino hablar de ti

mentir sobre tu paradero

cuerpo que me has de temblar.

El lado oscuro es la antítesis entre estereotipos que preocupan al quehacer humano. La vida, la muerte, el amor, la soledad, el hombre, la mujer, la tradición, la revolución, la riqueza, la pobreza, la compañía, la soledad, la amistad y la traición. Un

corazón que bombea todos estos ángeles y demonios, capaz de soportar la vida como dice Oliverio Girondo:

...Soy perfectamente capaz de soportarles

una nariz que sacaría en 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.

Conclusiones

Hace algunos años encontré en la cartelera de Cinemex Lechería el filme: *El lado oscuro del corazón II* entre a verla y salí con un buen sabor de boca porque fue mi primer encuentro con la metáfora visual de manera inconsciente. Poesía, narrativa e imágenes se juntaron para pasar minutos muy agradables además de pensar ¿la primera parte será mejor?

Después de la presente investigación puedo asegurar que *El lado oscuro del corazón II* es de menor calidad en contenido y forma comparándola con *El lado oscuro del corazón* porque Eliseo Subiela desgasta la magia surrealista, elemento básico que lo llevo a la cima, pero es un director con la capacidad de poner en la boca del espectador la magia que tiene la poesía para crear un filme de calidad.

El lado oscuro del corazón dejó en mi memoria un panorama reflexivo y amplio de la interacción entre el cine, la literatura y la poesía porque buscando cómo armar el rompecabezas de la tesis me di cuenta de varias situaciones que explicaré en las siguientes líneas.

En primer lugar al investigar sobre la metáfora descubrí una inmensa serie de estudios relacionados con este tema y al ir depurando mis fuentes me sorprendió que los estudios actualizados toman como base la estructura aristotélica de las figuras literarias; por ejemplo, al buscar definiciones de metáfora la propuesta más óptima es extraída de Aristóteles. No hay que desconocer las nuevas aportaciones que hacen los investigadores contemporáneos como la relación imagen y palabra de Tarkovski o la intertextualidad de la metáfora de Pimentel.

Aristóteles por muchas generaciones ha sido la base de investigaciones literarias y posiblemente seguirá siendo una plataforma literaria en el futuro porque establece

los principios más básicos de la retórica y de la poética. Explica con ejemplos claros cada una de las figuras contenidas en sus obras. Este autor clásico es uno de los pilares para el análisis poético.

La poesía después de leer a Aristóteles se ve como un vehículo de comunicación, *techne*, arte, ciencia, mimesis de la naturaleza, estética, diálogo, pensamiento palabra y pasión. El saber de la comunicación escrita se transforma en palabras embellecidas por el diálogo y la palabra. La poesía tiene una diversidad de recursos para expresarse y tendrá en la metáfora el tropo más convencional señalando que se apoya de la antítesis, la comparación, el símil, la ironía y otras figuras literarias para establecer una relación inédita, un sentido diferente, una significación absorbida a la idiosincrasia del lector, una modificación de contenido semántico, el lector tiene la necesidad de asociar las palabras con su vida y con sus ideas. La lingüística, la Semántica así como otras ciencias son importantes para el estudio y comprensión de la metáfora porque sin estructura no hay metáfora y sin sentido las palabras carecerían de significado y por lo tanto un análisis literario no se podría llevar a cabo de manera eficaz sin la presencia de estas ciencias.

La conclusión más importante del capítulo uno es tratar de entender y analizar el origen de la poesía porque sólo así podemos viajar al estudio de la metáfora visual. Partir de la simple unión de dos ideas con un significado es primordial para entender posteriormente la unión de una palabra o un diálogo con una imagen y crear una diversidad semántica de temas como por ejemplo la bestialidad de Oliverio al escuchar la palabra razonable de una simple vaca o la poesía disfrazada con la carne sexual de Ana.

Otra conclusión importante es comprender la diversidad semántica de la metáfora visual. Las imágenes acompañadas de los versos en el filme dan toda una variedad temática de interpretaciones; un ejemplo, cuando Oliverio se arranca el corazón y se lo manda en un plato a Ana podemos dar las interpretaciones como: Oliverio enamorado de una mujer, de una prostituta, de la poesía, de la muerte, de la vida, de la fugacidad, del sexo o de la búsqueda eterna de la felicidad.

La breve introspección a los filmes del director argentino Eliseo Subiela fue la base para comprender el mundo mágico y surrealista de *El lado oscuro del corazón*. A partir de la investigación filmográfica comprendí que Subiela no experimentó la relación de la imagen y la palabra sino que perfeccionó de manera madura y eficaz la poesía visual. El largometraje analizado tiene mejor calidad en el guión, en los recursos como la luz, el escenario y los actores que *Hombre mirando al Sudeste*. Muchas críticas que leí ponen como Obra cumbre a este filme pero considero que la diferencia más importante entre los dos filmes es que en *El lado oscuro del corazón* encontramos a un Eliseo Subiela más maduro donde mezcla de manera majestuosa los diálogos y las imágenes, donde le da al largometraje una coherencia de tiempo y espacio. El filme tiene un equilibrio porque no abusa darle más importancia al discurso o de la imagen. Los temas en los dos filmes son semejantes: la vida, la muerte, la soledad, el hombre, la felicidad y otros pero tratados más sensiblemente, mejor escritos, mejor representados en la investigación realizada.

Después de este filme nada es igual porque al Subiela en sus filmes posteriores cae en un terreno repetitivo, gastado y simple por ejemplo en *Pequeños Milagros* la hada es una simple adolescente sin magia, sin carisma, sin una historia digna de contar en otras palabras un fracaso marcando el declive de lo que llevo a Subiela a la cumbre.

La formula exitosa de combinar imágenes, narraciones, poesía, música, luces, sombras y espacios en la película analizada se vuelve tediosa, repetitiva y aburrida porque sus largometrajes posteriores vemos destacar el ego tradicional de un argentino por ejemplo en toda su filmografía el guionista se llama Eliseo Subiela y el productor se llama Eliseo Subiela. *El lado Oscuro del corazón* tuvo una coproducción con capital canadiense y por esa razón Subiela amplió y desarrollo más sus visiones temáticas.

La segunda parte de la investigación me dejó observar la utilización narrativo-visual de la poesía como eje directriz en la producción de Subiela porque la utiliza como una herramienta recurrente capaz de representar el juego de las antítesis filosóficas entre la vida y la muerte, el hombre y la mujer, el amor y la soledad, el mundo materialista en que vivimos y la exaltación tocante de los sentidos humanos basta recordar un fragmento de nuestro filme analizado cuando la muerte le pregunta a Oliverio ¿Qué oficio es ser poeta? Se busca poeta, buena remuneración.

Subiela aprendió y representó en este filme las enseñanzas de sus maestros europeos e hizo una serie de creaciones que no solamente narran las necesidades de la visión europea sino las necesidades de tipo universal como la carencia en la intimidad de la comunicación actualmente mutilada por la tecnología o la necesidad de demostrar nuestros sentimientos a las personas amadas.

Sus obras cinematográficas no son violentas sino reflexivas no narran la portada de un periódico de nota roja sino las imágenes ensalzan o degradan los valores más puramente humanos, narran la falta de una relación sensible entre los hombres, describen escenarios donde la lujuria y la pasión se unen y hombres y mujeres se vuelven uno mismo.

La poesía es el arte de escribir y el cine el arte de la imagen, cuando se juntan crean poemas visuales esto es imágenes estructuradas a través de palabras, versos fortalecidos con metáforas visuales como en la película estudiada. El taller de intertextualidad me auxilió de manera óptima para tener las herramientas básicas y poder hacer una relación entre la poesía y el cine. Analizar un filme con una visión literaria o tener un punto de vista diferente a partir de una cámara de la poesía de Benedetti, Gelman y Girondo. Un egresado de la carrera de letras de manera habitual recurre a los elementos adquiridos en el transcurso de la carrera dando preferencia al argumento, a la temporalidad, al espacio, a los personajes, a la temática, a las influencias de los escritores pero al recurrir a otras disciplinas como el cine muchas veces es difícil aceptar adaptaciones de una obra literaria, por ejemplo es difícil aceptar el filme de *Troya* para un letrado porque Aquiles jamás murió por amor o entender la belleza femenina que pone el director en la madre monstruosa en el *Beowulf* filmico cuando la obra literaria de autor anónimo la describe de manera totalmente opuesta.

El taller me auxilió a entender mejor que los directores crean sus propias historias y adaptaciones de acuerdo a su idiosincrasia y que los tratamientos son completamente individuales y queda también de manera individual el identificarse o no con alguna obra filmica porque podemos ver un trasfondo que al director ni siquiera se le ocurrió o de manera mordaz invento para cautivar y atraer la atención de su público y esto lo menciono a raíz de una escena que me llamó la atención en *El lado oscuro del corazón*. El diálogo entre la vaca y Oliverio. Una vaca parlante e inteligente que objetivamente es un simple animal mamífero. Esta vaca es la mamá de Oliverio de la cual obtuvo su primer alimento: la leche, un vacuno pendiente del desarrollo infantil y adulto de Oliverio. Una vaca razonable, analítica, con sentimientos y capaz de hacer consiente al hombre para entregarse y desnudarse de manera amorosa a una mujer de

vida nocturna. Una vaca que trata el tema del miedo a vivir, el miedo a la entrega, el miedo al qué dirán, al miedo de comunicarse, al miedo a amar sin condiciones, sin reglas, al miedo de lo efímero y de la fugacidad y al miedo a perder el juego con la muerte.

Como penúltimo párrafo quedó con un sabor agridulce sobre el director Eliseo Subiela porque por una parte de manera positiva recurre con calidad a utilizar la escultura, la poesía, la música, la gastronomía, la iluminación y otras herramientas del cine para destacar los temas mencionados de manera frecuente a lo largo del análisis y apuesta de manera arriesgada llevar a la pantalla grande la poesía de Benedetti y que para estudiosos de las letras no es un poeta consentido como Octavio Paz o Jorge Luis Borges por mencionar algunos, por tener una poesía de tipo popular, poco elaborada en las formas estructurales. Subiela le da mayor importancia a la poesía de los sentimientos, de los sentidos, de la sencillez, de lo popular.

Por último me dio mucho gusto observar la clara influencia del director arraigado en México Luis Buñuel en la alteración intencional de la realidad. Ejemplo fue la forma surrealista que termina los encuentros amorosos del poeta Oliverio con una cama técnicamente diseñada para tirar al vacío cada que se toca un botón iluminado por una lámpara.

Fuentes consultadas

A) Bibliográficas

- Aristóteles. *Poética*. México, Colofón, 1986.
- Aristóteles. *Retórica*, Argentina, Ediciones Libertador, 2004.
- Benedetti, Mario. *Inventario I*, México, Alfaguara, 2000.
- Benedetti, Mario. *Inventario II*. México, Alfaguara, 2000.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 2000.
- Beristáin, Helena y Ramírez Vidal, Gerardo. Comp. *Los ejes de la Retórica*. México, UNAM, 2005.
- Black, Max. *Modelos y Metáforas*. Madrid, Edit. Tecnos, 1996.
- Dubois, Jacques, et al. *Figuras, conocimiento, cultura. Ensayos Retóricos*, México, UNAM, 2003.
- I.A. Richards. *The Philosophy of rhetoric*. New York, Oxford University Press, 1936.
- López Alcaraz, María de Lourdes y Martínez- Zalce Graciela. *El ABC de la investigación literaria (De la monografía a la tesis de grado)*. México, Esfinge, 2008.
- López Alcaraz, María de Lourdes y Martínez- Zalce Graciela. *Manual de investigaciones literarias*. México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán (ENEP-Acatlán), 1997.
- Mengs, Antonio. *Andrei Tarkovsky. La imagen total*. México, F.C.E., 2008.
- Ullman, Stephen. *Semántica*, Madrid, Aguilar, 1978.
- Wheel Wright, Philip. *Metáfora y Realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Zaid, Gabriel. Comp. *Ómnibus de poesía Mexicana*. México, Siglo XXI, 2003

B) Hemerográfica

- Rojas, Mario. “Introducción al análisis retórico del texto filmico”. *Ícono 14 (Revista de comunicación y nuevas tecnologías)*. Año 2005, Número 5.

C) Virtuales

- <http://www.humyo.com/f/98733337-281475051971709>
- <http://www.eliseosubiela.com.jingoismo:amorextramoporunpaís>
- <http://descargas.cervantesvirtual.com.servlet/sirveObras>
- <http://milasolamarques.blogspot.com/2010/10>
- <http://www.cinenacional.com/personas/index.php>
- <http://retorica.librodenotas.com/recursos estilisticos-semanticos/metonimia>

D) Videográficas

- *Despáilate amor*. Producción: Jorge Rocca. Director: Eliseo Subiela. Guionista: Eliseo Subiela con poemas de Mario Benedetti. Actores: Darío Grandinetti, Soledad Silveyra, Juan Leyrado, Marilyn Solaya, Gustavo Garzón, Emilia Mazer, Valentina Bass y Manuel Callau. Compañía Productora: Artear Argentina y CQ3 S.A. con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales de Argentina. Año: 1996. Duración: 94 minutos (Español).
- *El lado oscuro del corazón*. Director: Eliseo Subiela. Producción: Eliseo Subiela. Guionista: Eliseo Subiela. Actores: Darío Grandinetti, Sandra Ballesteros, Nacha Guevara, Jean- Pierre Reguerraz. Con la participación especial de Mario Benedetti. Compañías Productoras: C. Q. 3 Films y Max Films Inc. Año: 1992, Duración: 125 minutos (Español).
- *Hombre mirando al Sudeste*. Director: Eliseo Subiela. Productor: Eliseo Subiela. Guionista: Eliseo Subiela. Actores: Lorenzo Quinteros, Hugo Soto, Inés Vernengo. Compañía Productora: Cinematográfica Macondo S.A. DE C.V. y el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales de Argentina. Año: 1986. Duración: 103 min. (Español).

- *Las aventuras de Dios*. Director: Eliseo Subiela. Producción: Eliseo Subiela. Guionista: Eliseo Subiela. Actores: Pasta Dioguardi, Flor Sabatella, Daniel Freire, Lorenzo Quinteros, María Concepción César, José María Gutiérrez, Walter Balzarini, Enrique Blugerman. Compañía Productora: C.Q.3 Films, Estudios Darwin, XL Films. Año: 2000, Duración 84 minutos (Español).

- *La conquista del paraíso*. Director: Eliseo Subiela. Producción. Chiche López. Guión: Eliseo Subiela. Actores: Arturo Puig, Katia D' Angelo, José Jofre Soares, Raúl Lavié. Año: 1980. Duración: 90 minutos (español).

- *No te mueras sin decirme adónde vas*. Director: Eliseo Subiela. Producción: Eliseo Subiela. Guionista: Eliseo Subiela. Actores: Diego Grandinetti, Mariana Arias, Oscar Martínez, Mónica Galán, Ticho Zabala, Leonardo Sbaraglia, James Murray, Jairo, Sandra Sandrini. Compañía Productora: Instituto Nacional de Artes Visuales de Argentina. Año: 1995. Duración: 120 minutos (español).

- *Pequeños milagros*. Director: Eliseo Subiela. Producción: Eliseo Subiela, Omar Romay y Ricardo Avelluto. Guionista: Eliseo Subiela. Actores: Héctor Alterio, Julieta Ortega, Antonio Birabent, Ana María Picchio, Mónica Galán, Francisco Rabal, Guadalupe Subiela. Año: 1997. Compañía Productora: Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales de Argentina. Duración: 105 minutos (Español).

- *Sobre todas estas estrellas*. Director: Eliseo Subiela, Producción: Eliseo Subiela. Guionista: Eliseo Subiela. Actor: Nené Morales.1965. Duración 18 minutos (español).

- *Últimas imágenes del naufragio*. Director: Eliseo Subiela. Guión: Eliseo Subiela. Actores: Lorenzo Quinteros, Noemí Frenkel, Hugo Soto, Pablo Brichta, Andrés Tiengo, Sara Benítez, Alicia Aller, Alfredo Stuart.

Compañía Productora: Cinequaron / TVE. Año: 1989. Duración: 131 minutos. (Español).

- *Un largo silencio*. Dir. Eliseo Subiela. Producción: Eliseo Subiela. Guionistas: Eliseo Subiela y Pablo Gerchunoff. Actores: María Vaner, Lautaro Murúa. 1963. Duración: 17 minutos (español).