

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

Cine poético: comparaciones y metáforas audiovisuales en *El lado oscuro del corazón* (1992), de Eliseo Subiela


Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Cine y Audiovisuales

Autor:

Christian Eduardo Barriga Gómez

Director:

Galo Alfredo Torres Palchisaca

ORCID:  0000-0002-8768-0963

Cuenca, Ecuador

2025-03-27

Resumen

Esta investigación tiene por objeto tratar el tema de la poesía de manera audiovisual, para lo cual se ha seleccionado la película *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela, con un enfoque específico en el uso de las figuras retóricas como son las comparaciones y las metáforas, dado el interés en el uso del sentido figurado en el cine, para lo cual nos hemos basado en el aporte literario de algunos autores como: José Luis García con su libro *Las figuras retóricas* (2007), Graciela Gonzáles con sus estudios en *Identificación de las figuras retóricas en la película Paprika del director Satoshi Kon* (2021) y Juan Gómez con el texto *La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español* (2004). En los estudios de imágenes y sonidos en el sentido figurado tenemos a expertos y filósofos del lenguaje cinematográfico como Gilles Deleuze con su libro *Estudios de la imagen-tiempo 2* (1985) y Marcel Martín con su libro *El lenguaje del cine* (2002). Los autores primero comparten la parte teórica y después la perspectiva audiovisual con el fin de alcanzar los objetivos propuestos. Estimamos que la metodología cualitativa óptima para los trabajos de reflexión es la investigación sobre las artes que tienen fines de crítica y teorización (Hernández, Hernández, 2006). Este proyecto de reflexión teórica pretende contribuir a los estudios sobre la poesía audiovisual y específicamente sobre las figuras de la comparación y la metáfora.

Palabras clave del autor: poesía audiovisual, figuras retóricas, comparaciones y metáforas



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

This research aims to address the topic of poetry in an audiovisual way, for which the film has been selected *El lado oscuro del corazón* (1992) by Eliseo Subiela, with a specific focus on the use of rhetorical figures such as comparisons and metaphors, due to the interest related to the use of figurative sense in cinema, with the literary contribution we have authors such as José Luis García with his book *Las figuras retóricas* (2007), Graciela Gonzáles as well as his studies based on the Identification of rhetorical figures in the film *Paprika* by director Satoshi Kon (2021) and Juan Gómez with the text *La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español* (2004). In addition, in the studies of images and sounds in the figurative sense we have philosophers and experts of cinematographic language such as: Gilles Deleuze with his book *Estudios de la imagen-tiempo 2* (1985), and Marcel Martín with his book *El lenguaje del cine* (2008). The authors first share the theoretical part and then, an audiovisual perspective. In order to achieve the proposed objectives, we believe that the optimal qualitative methodology for reflection work is research on the arts, which have the purposes of criticism and theorization (Hernández, Hernández, 2006). This project of theoretical reflection aims to contribute to studies on audiovisual poetry, and specifically on the figures of comparison and metaphor.

Author Keywords: audiovisual poetry, figures of speech, comparisons and metaphors



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstrac.....	3
Dedicatoria.....	8
Agradecimientos.....	9
Introducción.....	10
Capítulo Primero.....	14
Cine Poesía: comparaciones y metáforas.....	14
Antecedentes.....	14
Cine poético.....	17
El sentido literal y sentido figurado.....	17
Denotación y connotación.....	18
Paradigma y sintagma.....	19
Significado y significante.....	20
Comparaciones y metáforas.....	22
Símil o comparación.....	22
Metáfora	24
Metodología.....	27
Capítulo Segundo.....	28
Contexto histórico y cinematográfico de <i>El lado oscuro del corazón</i>.....	28
La obra fílmica de Eliseo Subiela.....	28
El contexto de <i>El lado oscuro del corazón</i>	35
<i>El lado oscuro del corazón</i> y la crítica.....	39
Capítulo Tercero.....	44
Comparaciones y metáforas en <i>El lado oscuro del corazón</i>.....	44
Sinopsis.....	46
Comparaciones en la historia y contenido.....	46
Metáforas en la historia o contenido.....	48

UCUENCA

	5
Comparaciones del discurso o expresión.....	56
Metáforas del discurso o la expresión.....	58
Conclusiones.....	61
Referencias.....	63

Índice de figuras

Figura 1.....	48
Figura 2.....	50
Figura 3.....	51
Figura 4.....	52
Figura 5.....	53
Figura 6.....	55
Figura 7.....	56
Figura 8.....	57
Figura 9.....	58

Índice de tablas

Tabla 1.....	45
--------------	----

Dedicatoria

A mis padres, por su amor y sacrificio permanente, para ofrecerme un futuro mejor; a mis hermanos por siempre estar junto a mí motivándome en mi superación.

Agradecimientos

A Dios por su guía y bendiciones para alcanzar mi profesionalización. A la Universidad Estatal de Cuenca, por abrirme sus puertas y brindarme su sólida contribución académica, a todos los docentes que pusieron en mí incondicionalmente sus vastos conocimientos y experiencias. Al señor Dr. Galo Alfredo Torrez Palchisaca Phd, por brindarme sus valiosos conocimientos en las áreas que sustentan la producción del cine y por ser mi guía en la realización de este trabajo investigativo. A mis amigos por su amistad sincera y confianza.

A todos muchas gracias.

Introducción

Este trabajo de investigación titulado *Cine poético: Comparaciones y Metáforas Audiovisuales en El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela, director argentino que plantea estudiar los recursos retóricos de la comparación y la metáfora audiovisual en las películas como *Santa sangre* (1980) de Alejandro Jodorowsky, *El lamento de la emperatriz* (1990) de Pina Bouch o *Gummo* (1997) de Harmony Korine en el campo cinematográfico contemporáneo. La teoría sobre la comparación y la metáfora, como recursos retóricos de la ficción en el cine incluye libros como: *Las figuras retóricas* (2007) de José Luis García, Gilles Deleuze con su libro *Estudios de la imagen-tiempo 2* (1985) y Marcel Martín con su libro *El lenguaje del cine* (2002). Estos estudios teóricos enfocan el estudio de la comparación y la metáfora aplicados en películas diferentes a las de nuestra propuesta, por particularidad nos hacemos la siguiente pregunta que orientará nuestra investigación. ¿Cuáles son los componentes de la comparación y la metáfora audiovisual que define la poesía del cine y que se encontraría en la película *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela?

La primera idea de la investigación es que la poesía visual se transmite por medio de imágenes y sonidos que el espectador interpreta al encontrar comparaciones y metáforas dentro de las películas observadas. Estos dos recursos retóricos que parecen propios de la poesía, en realidad se las encuentra en todas las artes y evidentemente también en el cine. La puesta en escena, la fotografía, el sonido, la dirección de arte y el montaje, son los medios utilizados dentro del cine para expresar ciertos estados del personaje y en su construcción dramática, para lo cual se elabora imágenes y sonidos que tienen un sentido figurado que amplían el sentido literal de las imágenes y sonidos. En la película *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), Leonardo Flavio realizó una comparación entre una lagrima que cae del rostro de Nazareno y después la compara con la chorrera de una cascada.

Gracias a la comparación realizada por Leonardo en su película *Nazareno la cruz y el lobo*, logramos guiarnos a la elaboración y ejecución del tema de investigación propuesto con la finalidad que el espectador logre comprender la comparación y la metáfora del filme, para lo cual se amplió la información relacionada con nuestro tema de investigación. En el repositorio de la Universidad de Cuenca no encontramos trabajos que traten estos temas, por lo que ampliamos nuestra búsqueda encontrando investigaciones parecidas como es el caso de la

monografía de Pablo Fiallos Quinteros en el año de 2011 perteneciente a la carrera de Comunicación con Mención en Prensa, Radio y Televisión en la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, para la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, con el título *El cine de Eliseo Subiela, del discurso poético al melodrama comercial*. Donde trata el tema del discurso cinematográfico que siempre ha estado centrado en lo político, sirviendo como un reflejo fiel de las problemáticas sociales, como es el caso del director Eliseo Suebiela, pero también tiene un estilo poético relacionado con el cine poético y la exploración artística. Así, el cine latinoamericano no solo se posiciona como un medio político, sino también como un espacio para la exploración artística.

Del mismo modo la monografía de Víctor Granados en el año de 1999 perteneciente a la Carrera de Ciencias de la Comunicación para la Universidad Nacional Autónoma de México, con el título *El mensaje poético en el cine de Rubén Gómez*, en la que se plantea la posibilidad de encontrar el proceso comunicativo a través de las imágenes en movimientos y sonidos que conforman el cine, un proceso similar al de la poesía y su medio primigenio. Así mismo, tenemos en el año 2000, la monografía de Illeana de la Cruz, perteneciente a la Carrera de Ciencias de la Comunicación para la Universidad Nacional Autónoma de México con el título *La función poética en el cine. El lado oscuro del corazón*, busca analizar un film entendido como texto, objeto signifiante y objeto de un lenguaje, así como la búsqueda de rasgos poéticos que se crean a partir de códigos pertenecientes a distintos tipos de lenguaje. Luego en 2020 Annalisa Mirizio para la revista científica de la Universidad de Salamanca de España, publica el artículo *El cine de poesía: ¿una «referencia innecesaria»? Este trabajo retoma alguno de los puntos de la que fue una de las propuestas más audaces del cineasta Pier Paolo Pasolini y sugiere leer el «cine de poesía» como movimiento entre dos paradigmas críticos: el literario y el fílmico.*

Por lo que, basado en la sugerencia de Pasolini nuestro tema, desemboca en las figuras retóricas del cine que son un derivado de la poesía. En base a lo dicho hasta aquí, el objetivo general de esta investigación que es fundamentar y explicar teóricamente el cine poético y sus componentes como: la comparación y la metáfora. Para analizar la película *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela y lograr los objetivos específicos, tenemos que: primero, analizar y describir el género del cine poético y las figuras retóricas de la comparación y la metáfora; segundo, contextualizar la obra cinematográfica de *El lado oscuro del corazón* (1992); tercero, identificar los recursos técnicos y del lenguaje cinematográfico con los que

se construyen las comparaciones y metáforas de la obra en mención. Coherentemente con lo anterior, los contenidos de nuestro estudio se dividirán de la siguiente manera: Capítulo I: Cine poético: comparaciones y metáforas. Capítulo II: Contexto histórico y cinematográfico de *El lado oscuro del corazón*. Capítulo III: Comparaciones y metáforas en *El lado oscuro del corazón*; y finalmente Conclusiones.

Para comprender las comparaciones y metáforas audiovisuales de la película *El lado oscuro del corazón* (1992) es necesario definir provisionalmente los conceptos de dichas figuras retóricas. Esta necesidad nace a raíz de las similitudes y confusiones que genera lo que se entiende por comparación y metáfora. Por esta razón vamos a aclarar rápidamente las diferencias; primero en el campo de la literatura y después en el terreno del cine y su dimensión audiovisual. Según Graciela Gonzáles (2021) la Comparación es “comparar un término real con otro imaginario que se le asemeje en alguna cualidad. Su estructura contiene adverbios “como”, “tal como”, “cual” o similares” (p. 50). En el libro titulado *Las figuras retóricas*, José Luis García confirma que la Metáfora “consiste en la sustitución por otro del significado de una palabra”. (2007, p. 53)

Para el estudio de la metáfora nos basaremos en el libro *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2* de Gilles Deleuze (1985) que lo define como:

Dos imágenes distintas pueden tener las mismas armónicas y construir así la metáfora. La metáfora se define precisamente por las armónicas de la imagen [...], por ejemplo, una naturaleza triste para un héroe triste; el otro más difícil, donde una sola imagen capta las armónicas de otra que no está dada. (Deleuze, 1985, p. 215)

El primer ejemplo de Deleuze correspondería al símil o comparación de la literatura (paisaje triste para un héroe triste); mientras que el segundo caso se refiere a la metáfora que ha desplazado al término metaforizado que significa por los dos.

Es importante señalar lo que dice Eisenstein sobre la metáfora y la manera en que el cineasta construye la metáfora y la forma en que el espectador la interpreta:

Unas veces la metáfora puede ser extrínseca, otras intrínseca. Pero en ambos casos la composición no expresa solamente la manera en que el personaje se experimenta, expresa también la manera en que lo juzgan el autor y el espectador, integra el pensamiento en la imagen: es lo que Eisenstein llamaba <<la nueva esfera de la retórica fílmica, la posibilidad de emitir juicio social abstracto>>. (Deleuze, 1985, p. 215-216)

La recolección de información en lo que concierne a la Comparación a diferencia de lo que conlleva la Metáfora, abre el camino para que este trabajo de investigación alcance los objetivos propuestos, ya que estimamos que la metodología y sus principios epistemológicos más óptimos para los trabajos de reflexión, es el paradigma metodológico de investigación sobre las artes y para aquellas propuestas que tienen fines de crítica o teorización y no de creación cinematográfica (Hernández Hernández, 2006, p.13) que generalmente comprenden actividades tales como: la descripción, extrapolación, interpretación y evaluación de las obras fílmicas que conforman el corpus que será analizado a partir del marco teórico propuesto.

Por consiguiente, el proceso metódico que seguirá nuestra investigación comprende tres fases:

Primera fase: Investigación bibliográfica para elaborar los antecedentes, marco teórico, referentes fílmicos y marco metodológico a partir de lo cual se tendrán las fuentes primarias siguiendo las técnicas de lectura y escrituras académicas.

Segunda fase: el análisis del corpus fílmico que en este caso es la película de Subiela, el que se realizará según el marco teórico propuesto y siguiendo una metodología adecuada a los objetivos de nuestra propuesta.

Tercera fase: Análisis de los resultados y elaboración de las conclusiones.

Capítulo Primero

Cine poético: comparaciones y metáforas

Este proyecto se basa en el estudio de las figuras retóricas como las Comparaciones y Metáforas dentro del cine, para ello indagaremos en el campo de la lingüística, explorar sus códigos, signos y significados que toman cuando tienen un sentido de tipo figurado. Comúnmente todas las cosas tienen un significado en la vida y nuestro interés es comprender como construir ese doble sentido.

Antecedentes

Esta investigación tiene por objeto estudiar la comparación y la metáfora audiovisuales en el cine. Si miramos algunos referentes de la historia del cine que han usado la comparación o la metáfora encontramos a *El navegante* (1924), de Buster Keaton, en cuya escena final, donde el héroe en Escafandra, asfixiado, moribundo, casi ahogado, es salvado por su novia, cuando ella lo toma entre sus piernas para sujetarlo y consigue por fin abrir el traje de un cuchillazo, se escapa un torrente de agua: “Nunca una imagen ofreció tan bien la metáfora violenta de un parto, con cesárea y explosión de la bolsa de aguas” (Deleuze, 1985, 215). En *La huelga* (1926) Sergei Eisenstein hace comparaciones de los espías con los animales: al mono con un hombre tranquilo, al búho con un vigilante de la noche, al bulldog con el justiciero y al zorro con un vigilante camuflado. En *Nazareno cruz y el lobo* (1975) los protagonistas de la película, Nazareno y Gricelda quedan fundidos en el espacio con la sobreimpresión del fuego representados con la metáfora más usada para simbolizar el amor. En *Santa Sangre* (1989) Alejandro Jodorowsky también emplea comparaciones entre la caída del templo o la lluvia de gallinas que cae sobre el personaje como símiles de la angustia o la metáfora de la erección fálica que es sustituida por una boa gigante que sale de las ropas del personaje. Finalmente tenemos el caso especial de Darren Aronofsky y su película *La fuente de la vida* (2006) porque en el nombre de la película el director compara a la vida con un árbol, a la manera de relato bíblico.

Para una mejor comprensión de nuestro tema de investigación, hemos ampliado la información sobre el mismo, realizando la búsqueda de trabajos previos. En el repositorio de la Universidad de Cuenca no hemos encontramos textos o investigaciones que se traten estos

temas, por lo que ampliamos el horizonte de nuestra búsqueda. En la Pontificia Universidad Católica del Ecuador se halla la tesis de licenciatura *El cine de Eliseo Subiela, del discurso poético al melodrama comercial* (2011) de Pablo Fiallos, que trata de identificar al cine latinoamericano de las últimas décadas en su interés por abordar convulsa situación de América Latina. El cine latinoamericano ha mantenido una sólida posición política y ha sido un fiel espejo de la problemática social revelando el mundo interior de sus componentes. Sin embargo, fuera de esta gran corriente del discurso político, en América Latina, el cine nunca ha dejado de brindar sus propuestas que hacen brillar otro de sus aspectos positivos: la diversidad. El director de cine argentino Eliseo Subiela, aunque enfoca su visión hacia el acontecer social y prioriza, cuestiona y refleja los problemas fundamentales del hombre-poniéndolo como una individualidad en relación a la colectividad-, hace un tratamiento de los afectos y las relaciones humanas a partir del símbolo. Subiela indaga la psiquis del hombre, construyendo una imagen poética que expresa el mensaje comunicativo de la palabra, logrando así una poesía visual.

En la Universidad Autónoma de México se halla la tesis de maestría *La función poética en el cine: El lado oscuro del corazón* (2004) de Adriana Casasola, donde la búsqueda de un análisis riguroso, teórico y metodológico del cine parte de su concepción como medio expresivo y comunicativo. Para reconocer la función poética es necesario que la investigación se detenga más a fondo en el terreno de la lingüística. La propuesta de Roman Jakobson, especifica cuáles son los dos polos del lenguaje, tema fundamental para comprender la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático, por lo tanto, lo que en lingüística se conoce como paradigma y sintagma, en terrenos alejados se la lengua se conoce como metáfora. El objetivo primordial de este trabajo de investigación es analizar un filme, adentrarse en él con el propósito de buscar procedimientos propios de la lengua, poéticos, lengua y cine y poesía e imagen que son los dos ámbitos que determinan este estudio.

La tesis de licenciatura perteneciente a Víctor Granados titulada *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez* (1999) pretende encontrar en el fenómeno cinematográfico, un uso similar de la imagen y el sonido al que se hace con las palabras en el texto poético. Posteriormente se someterán estos procesos a un análisis que permita la clasificación de sus formas, pues si bien algunas serán similares, otras serán seguramente inimitables en la pantalla, ya que los recursos cinematográficos probablemente han dado paso a formas insospechadas en la poesía previa. Queda por lo tanto un vasto campo para la investigación y la creación.

Siendo este un fenómeno esencial de la lengua, se hace necesario profundizar hasta qué punto se consideraría como lenguaje al propio cine, con qué apoyos y con qué reservas. Esto

nos amplía la posibilidad de encontrar en el proceso comunicativo a través de la imagen en movimiento y sonidos que conforman el cine un proceso similar al de la poesía en su medio primigenio. En función de ello, señalar y describir los principales elementos.

En los trabajos realizados en la Universidad del Valle de Atemajam, se encuentra el estudio titulado *Identificación de las figuras retóricas en la película Paprika del director Satoshi Kon*, de Graciela Gonzalez, realizado en el 2020. La autora en su obra propone identificar las figuras retóricas, no sin antes explicar la relación que existe entre el cine de anime con la semiótica y la retórica, utilizando la teoría del signo tetrádico de Klinkenberg (1996) dando atención particular al signo icónico visual y con apoyo de teóricos como Roland Baerthes y James Gibson en la retórica de la imagen y la percepción directa.

Annalisa Mirizio en 2020, publica el artículo *El cine de poesía: ¿una «referencia innecesaria»?* en el que retoma algunos de los puntos de la que fue una de las propuestas más audaces del cineasta Pier Paolo Pasolini y sugiere leer el «cine de poesía» como movimiento entre dos paradigmas críticos: el literario y el fílmico. Para Mirizio, la referencia literaria se vuelve así necesaria, no para retornar al simbolismo poético, ni al cine poético y menos aún al cine como poesía visual, sino para pensar en el cine como un sistema o modo de representación, como defenderá posteriormente Noël Burch.

Entre otros estudios teóricos también hallamos *Cine y poesía en El lado oscuro del corazón* (2012) de Vieira Posada. Este artículo explora el cine-poesía a través del análisis de la película en la que destacan los elementos interdiscursivos para acelerar los textos poéticos en que se basa el filme y que afecta a la sensibilidad del espectador. Subiela menciona que mediante una meticulosa selección de textos poéticos, letras de canciones románticas y diálogos de su propia escritura, nos sumerge en un torbellino surreal de sensaciones en torno a la búsqueda del amor soñado. Intertextos y paratextos se alteran con la sátira en un relato que enfrenta y mezcla diferentes tipos de discurso: verbal, visual, mimético, diegético y sonoro extradiegético. El espectador de *El lado oscuro del corazón* no solamente ve, sino que siente y vive los poemas en carne propia, dice Vieira Posada.

Los trabajos analizados anteriormente tratan sobre las relaciones entre el cine, la poesía, la retórica y la lingüística. Sin embargo, ninguno de ellos se ha planteado estudiar las figuras

retóricas de la comparación y la metáfora realizadas con los medios y el lenguaje cinematográfico, que es la razón de este estudio.

Cine Poético

En el ámbito de la poesía, para distinguir la función del autor literario y del autor cinematográfico, cita Annalisa Mirizio a Pier Paolo Pasolini donde realiza la siguiente observación:

Al escritor le basta con realizar una sola operación (*reelaborar el signo* que toma del diccionario), en cambio el cineasta estaría siempre obligado a realizar una doble operación antes lingüística y después estética: debido que no existe un diccionario de las imágenes, el autor debe tomar el «im-signo» del caos de la realidad, crear la imagen (primera operación lingüística) y añadirle una dimensión «expresiva individual» (segunda operación, puramente estilística). (2020, 40)

En el aspecto literario señala Pasolini que se trata de una creativa sustitución de palabras. Ejemplo: para omitir la palabra “dientes”, podemos mencionar “las perlas de tu boca”. En el cinematográfico que es más complejo podemos ejemplificar la película *Nazareno cruz y el lobo* (1975) en la que su director Leonardo Favio, encuadra una lágrima y en el siguiente plano muestra una cascada; elegir la cascada como comparación de la lágrima enamorada implica el primer im-signo; pero esta elección de la imagen de una cascada conlleva también una elección estilística o de expresión de un autor. Por eso como lo afirma Martin: “Todo lo que se muestra en la pantalla tiene un sentido y, la mayor parte de las veces, un segundo significado”. (2002, p. 101)

El sentido literal y sentido figurado

Antes de entrar a definir qué es una comparación y qué es una metáfora es importante establecer una distinción entre lo que comprende, en el campo de la semántica por sentido literal y sentido figurado; porque todo signo, incluido el cinematográfico, tienen al menos dos

sentidos, originados en la distinción lingüística de significado y significante. Así, “El sentido literal se comprende como la forma básica de representación, más precisa y exenta de distorsión, mientras que el sentido figurado, en cambio está relacionado con el mundo literario y las figuras retóricas” (Calle, 2013, 92) es decir, el sentido literal es el significado recto y no distorsionado de las palabras; al contrario, el sentido figurado es el sentido distorsionado, aumentado o de segundo grado de las palabras.

Illiana De la Cruz indica: “la imagen figurativa puede producir muchos sentidos más, un nivel de sentido connotado, para estos son necesarios otros códigos, propios del cine y que contribuyen a esta producción del mensaje fílmico” (2004, p. 44). Como puede ser el montaje, la puesta en escena, la luz, vestuario, acciones etc. Ya que, para la construcción del sentido figurado, también es necesario el uso del sentido recto. Como en la comparación se necesita comparar un término imaginario con termino real y en la metáfora de igual manera el término metaforizado es el sentido recto y el término metafórico es el sentido distorsionado de la realidad.

Denotación y connotación

La denotación y connotación son dos nociones que influyen en la definición de las comparaciones y metáforas audiovisuales; pues estas nos permiten entender la causa y efecto en la representación del doble sentido que puede tener un gesto poético en una acción dramática en el espacio-tiempo. Establezcamos por lo tanto las relaciones de la denotación y connotación con el signo y el referente. Según Manuel Jofré:

Si se entiende que la denotación posee un significado cristalizado, fosilizado, como el incluido en los diccionarios, se verá a la connotación como teniendo, en cambio un significado más socializado, más ligado a los códigos y a la subconsciencia del hablante. De esta manera, se llega fácilmente a la conclusión que la denotación es más informativa mientras que la connotación es más valorativa. (2000, p. 2)

Con lo expuesto por Jofré el intercambio de la naturaleza de los códigos, de signos y símbolos entre sí, se opone al sentido recto o sentido natural con el sentido figurado. Illiana de la Cruz nos recuerda que en “un filme se encuentran un gran número de códigos propios del lenguaje cinematográfico y algunos que toma prestados de otras disciplinas. Por ejemplo, en los filmes

narrativos, el cine puede hacer suyos los códigos del relato retórico” (2004, p. 45) y adaptarlos a los códigos fílmicos como son: el encuadre, los movimientos de cámara, la iluminación, y también puede referirse a las relaciones de imagen a imagen como el montaje, porque estos son recursos expresivos y narrativos del cine; es aquí donde podemos apelar a las funciones de la connotación para crear doble sentido como añade la autora: “La peculiaridad de la expresión cinematográfica es la heterogeneidad de la combinatoria de las diferentes materias que la integran, materias que son organizadas, manipuladas y moldeadas para ser utilizadas como elementos de significación”.(Cruz, 2004, p. 42)

Además, según De la Cruz “estos códigos exponen una interdependencia entre la percepción visual y la lengua, el léxico verbal” (2004, p. 43), es decir, la combinatoria de códigos es esencial en el cine, uno de los resultados es la connotación de varios sentidos en igual dirección. El autor menciona que para la inteligibilidad del cine se precisan “tres instancias principales: la analogía perceptiva, los códigos de nominación icónica y los códigos propios del cine” (Cruz, 2004, p. 42), también explica que las “disposiciones y organizaciones internas a la imagen [...] denotan, pero sobre todo pueden connotar, es decir participar en la creación de un doble sentido” (Cruz, 2004, p. 44). Hasta aquí, hemos destacado la importancia que tiene en la creación de comparaciones y metáforas audiovisuales, así como la función del sintagma (horizontal/combinación) y el paradigma (vertical/elección) de las imágenes. En este punto es importante señalar la participación que implica la elección estilística del autor, que constituye el punto de vista subjetivo sobre la obra que tiene también relación con la función de la connotación para la creación del sentido figurado donde entran en juego la comparación y la metáfora.

Paradigma y sintagma

Citado por Casasola, el autor Roman Jakobson “especifica cuáles son los dos polos del lenguaje, tema fundamental, para comprender la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático, recurso constitutivo de la función poética” (2004, p. 10). El paradigma puede representar la unidad mínima del cine que es el fotograma o fragmento y se refiere a cada unidad actualizada (palabra, imagen, sonido) es decir, la que ha sido utilizada entre varias posibilidades y el sintagma en cambio es factible gracias al montaje, operación que combina

y une los fragmentos, las escenas o tomas en una cadena fílmica. En este mismo sentido, Casasola añade: “El conjunto de yuxtaposiciones de toda película es una gran extensión sintagmática” (2004, p. 80). En resumen, si la relación paradigmática tiene la función de elegir y sustituir elementos unos por otro, la relación sintagmática tiene la función de combinarlos a lo largo de una cadena. La metáfora funciona por sustitución de elementos en la relación paradigmática, donde un término ha sido sustituido por otro; mientras que la comparación opera yuxtaponiendo elementos semejantes en la línea sintagmática. En el caso de la literatura la función sintagmática de la comparación apela siempre al *cómo*.

En el cine, por ejemplo, tenemos la película *Nazareno cruz y el lobo* (1975) del director Leonardo Favio, quién realiza la siguiente comparación utilizando el recurso cinematográfico de la combinación o yuxtaposición en el eje sintagmático: en el primer plano del 18m 08s la chica, antes de besar a Nazareno con su boca le ofrece una fruta; por lo tanto, la comparación es clara entre el fruto y los labios del beso. En el plano general del 18m 56s segundos, vemos a los amantes desnudos y en los siguientes planos siguen besándose. Al 19m 37s se produce un plano detalle del ojo cerrado y lagrimeante de Nazareno; la lágrima cae en un plano mucho más cerrado, se produce un corte y al 19m 40s aparece una cascada, luego los amantes siguen besándose bajo el agua, hasta que al 20m 29s las olas golpean contra las rocas: he aquí una bella metáfora del acto amoroso con orgasmos incluido (las olas que golpean contra las rocas). Así estamos en el terreno del lenguaje figurado que ha sustituido al lenguaje directo.

De esta manera es posible construir las figuras retóricas como son las comparaciones y metáforas en el cine; en las primeras la comparación y lo comparado son visibles, están uno junto al otro, como el caso de las comparaciones que Eisenstein hace en el inicio de *La Huelga*; mientras que la metáfora lo comparado es desplazado o sustituido por la comparación.

Significado y significante

En términos asociativos y no representativos; Milner, citado por Cárdenas, lo aclara así:

Un signo solo existe en virtud de la asociación entre dos órdenes disímiles, que se definen tautológicamente: un significante solo es tal en tanto está asociado a un significado y viceversa; un significado solo es tal en tanto está asociado a un significante. [...] En una teoría asociacionista, si A está asociado a B, B está asociado a A. (2003p. 30)

Más adelante, la autora Viviana Cárdenas indica que “No hay jerarquías entre A y B; por esa razón puede producirse un *desplazamiento* de la relación entre significado y significante” (2017 p. 30, nuestra cursiva). Este desplazamiento en la relación significado/significante abre la puerta a la sustitución o combinación de los significantes y abre paso al lenguaje figurado. Es aquí, donde por primera vez, en relación con el cine, Christian Metz dice que “el cine es un lenguaje, en suma, no simplemente en un sentido metafórico, sino también como un conjunto de mensajes basado en una *materia de la expresión* determinada y como un lenguaje artístico, un discurso o práctica significativa caracterizada por procedimientos específicos de codificación y ordenación” (Cruz, 2004 p. 38-39 cursiva de nosotros). Como expresa Metz, sobre la expresión o sentido que le queremos dar a las cosas tratando de captar de la realidad en el mundo cinematográfico. Siendo la imagen movimiento la materia de expresión propia del cine, según Illiana de la Cruz Salgado, el montaje tiene la capacidad de:

organizar imágenes para transmitir una idea; operación que permite componer y encadenar imágenes y que va más allá de una identificación de objetos. El montaje permite comprender que una cosa aparece instantes después de otra, o que intervienen juntas, o que una de ellas siempre está a la izquierda de la otra. (2004 p. 44)

Para dar paso al sentido figurado, la semántica nos da la posibilidad de combinar o sustituir los posibles significantes y sus significados lo que es aplicable a las comparaciones y metáforas audiovisuales, así como a los signos que son de tipo no lingüístico que se presentan en el escenario del cine; el lenguaje de los sordomudos o morse. Entonces, dando hilo la semántica en se base al sentido figurado o doble sentido, como lo asegura Martin: “Todo lo que se muestra en la pantalla tiene un sentido y, la mayor parte de las veces, un segundo significado” (2002, p. 10). Entonces, se hace posible pensar en representar lo decible y lo pensable en el universo cinematográfico. Además, comenta la autora que “Si no se verbaliza y se pone en palabras las imágenes que proyecta el filme no se puede hablar de

una percepción plena” (Cruz, 2004 p. 43). Esto nos lleva al universo dramático contextual de los personajes del emisor o receptor, porque nos permite construir mensajes poéticos a partir de comparaciones o metáforas audiovisuales.

Comparaciones y metáforas

Símil o comparación

Básicamente cuando hablamos de poesía audiovisual, frecuentemente nos referimos a una forma de representar e interpretar el mundo mediante códigos, signos o imágenes figuradas. Vivimos en un mundo donde lo directo y literal están primero y nos olvidamos de los otros sentidos figurados. Para tener una noción de lo que representa el sentido poético en el campo audiovisual Todorov expone ciertos argumentos planteados por el escritor y crítico de cine Victor Shklovski: “El arte es el pensamiento por imágenes [...] No hay arte y, en particular no hay poesía, sin imagen [...] La poesía es una manera de pensar: un pensamiento por imágenes” (1980, p. 55). Qué quiere decir esto, que, en relación a las imágenes figuradas, entre ellas las comparaciones y metáforas ya sean verbales, escritas y audiovisuales necesitan ser asimiladas en su multi significación a través de operaciones mentales para comprender su sentido poético. Todorov agrega: “Al igual que la prosa, la poesía es sobre todo, y en primer lugar una cierta manera de pensar y de conocer” (1980, p. 55). Más adelante concluye diciendo para teorización del tema que, “de esta manera permite cierta economía de fuerzas mentales, una sensación de ligereza relativa, y el sentimiento estético no es más que un reflejo de esta economía”. (1980, p. 55)

Específicamente las comparaciones, según Graciela Gonzáles (2021) la comparación dentro del enorme terreno de las figuras retóricas, es “comparar un término real con otro imaginario que se le asemeje en alguna cualidad. Su estructura contiene adverbios “como”, “tal como”, “cual” o similares. Un Símil se diferencia de una Metáfora en que tiene estructura de comparación” (p. 50). En la literatura para aclarar esta confusión que tiene la estructura comparativa y metafórica, asegura Gómez que: “El mecanismo más sencillo es la comparación, ya que están presentes el término real y el término irreal y existe un elemento modalizador (como, más que, menos que) que atenúa la identificación total entre ambos” (2004, p. 56). Resulta entonces que en la literatura la presencia del comparativo “como” es lo que define al símil o comparación, lo cual quiere decir que el término comparado y el término

de la comparación están presentes al mismo tiempo en el texto, de tal manera que el lector no debe hacer esfuerzos para buscar uno de los dos términos, sino admirar la astucia o belleza que establece entre el término comparado, la comparación.

En la literatura el símil o comparación basado en la *Rhetorica ad Herennium*:

el símil se denomina *similitudo*, voz procedente del adjetivo *similis* 'semejante'. La definición ofrecida es la siguiente: La comparación es un procedimiento de estilo que aplica a alguna cosa, un rasgo comparable tomado de otra cosa diferente. Se utiliza para embellecer, probar, explicar o poner algo de manifiesto". (Fernández, 2007, p. 47)

A continuación, veremos algunos ejemplos: "Que el dinero es como las mujeres, amigo de andar y que le manoseen y le obedezcan, enemigo de que le guarden, que se anda tras los que no le merecen y, al cabo, deja a todos con dolor de sus almas, amigo de andar de casa en casa" (Fernández, 2007 p. 23). En este ejemplo el "como" establece la relación comparativa entre dinero y mujeres, pero en el siguiente poema de Miguel de Cervantes citado por Fernández: "...sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve..." (2007, p. 58). La presencia del "como" esta implícita en cada uno de los versos.

En el ámbito audiovisual el filósofo Eisenstien (1985) en el libro *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*, distingue un ejemplo, "donde la naturaleza refleja el estado del héroe, dos imágenes que poseen las mismas armónicas (por ejemplo, una naturaleza triste para un héroe triste" (Deleuze, p. 215). Sin duda se está comparando la emotividad de un paisaje y la de un héroe. Así mismo, coincide el autor Juan Gómez que "las comparaciones se utilizan para señalar la analogía entre una situación anímica o amorosa de carácter triste o negativo con elementos del paisaje o ambiente (lo cual recuerda a la convención renacentista y romántica de identificar el estado de ánimo del poeta con el paisaje):" (2004, p. 56).

Para tener en cuenta una variante dentro las posibilidades de comparación, según Mortara Garavelli, citado por Roberto Morales: "Desde una óptica contemporánea, se entiende como una figura que «consiste en comparar entre sí seres animados e inanimados, conductas, acciones, procesos, sucesos, etc., cuando se extraen de uno de ellos los aspectos o las características semejantes y 'comparables' a los del otros»" (2001, p. 48). También dice, que

es “la comparación de una cosa con otra sustancialmente diferente en términos de propiedad, cualidad o modo de comportamiento que comparten” (Morales, 2021, p. 49-50). Y complementado menciona que:

Las figuras tipo «símil» incluyen «figuras que son variaciones sobre la forma del símil» y «figuras que son modos de concebir la propiedad común», en las cuales, a su vez, se puede concebir «la diferencia de la propiedad común como un modo conceptual para relacionar las dos cosas comparadas» (e.g., el símil propiamente y el ejemplo). (Morales, 2001, p. 59-60)

Metáfora

La metáfora es un recurso literario que se deriva de la poesía y se compone de dos dimensiones: el término real y el término imaginario, como lo dice, Juan Gómez “denominaremos término real (TR) a la palabra cuyo concepto (o referente) estamos designando realmente en el texto; y llamaremos término irreal o imaginario (Ti) a la palabra cuyo concepto (o referente) sustituye al término real en función de algún tipo de semejanza o fundamento” (2004, p. 56). En otras palabras “el límite entre metáfora y no metáfora requiere un enfoque en el contexto. Dependiendo del contexto [...] el cual, una vez incorporado al análisis, asume el carácter de un dato del lenguaje que infiere decisivamente en la producción del significado de las palabras” (De Souza, 2003, 99). esto quiere decir que las palabras que rodean a una metáfora son las que ayudan a entenderla.

En el libro titulado *Las figuras retóricas*, José Luis García confirma que la metáfora “consiste en la sustitución por otro del significado de una palabra. [...] La sustitución implica dos significados y, en ese sentido, dos términos, el <<propio>> (sustituido) y el <<impropio>> (tropo), que debe ser más significativo o expresivo que aquel”. (García, 2007, p. 53); lo cual quiere decir que el término propio es “sustituido” por el tropo metafórico, de tal forma que el término propio “desaparece” y solo leemos o vemos el elemento que sustituye. Juan Gómez también explica que, existen las “metáforas puras, de las cuales sólo tenemos en el texto poético el término irreal, de manera que el lector debe deducir o reconstruir el término real elidido”. (2004, p. 60)

Por otro lado, Marcel Martín refuerza esta teoría manifestando que la “Metáfora: consiste en modificar el significado propio de una palabra con un significado que no pertenece a dicha palabra, en virtud de una comparación que se efectúa en la mente”. (Martín, 2002, p. 102). Este autor define la metáfora por vía comparativa que en efecto es válido, pero puede llevar a confusiones; por eso Lina Herrera para aclarar esta confusión dice, la “metáfora es la forma esencial de comunicación en el cine, los signos metafóricos sobrepuestos con múltiples recursos expresivos significan a través de analogías y asociaciones” (2009, p. 62). Entonces, esta es razón por la que se llega a la confusión, porque las analogías y asociaciones surgen de las semejanzas o relaciones que coinciden o difieren algunas cosas. Claro, entonces el autor Marcel Martín se puede estar refiriendo en la metáfora a una manera de comparación de elementos que se efectúa en la mente, pero en realidad estamos hablando de analogías y asociaciones donde la metáfora en la nueva imagen es la que significa por dos, luego de haber desplazado al término metaforizado. Así lo fundamenta en este caso Martín: “Todo lo que se muestra en la pantalla tiene un sentido y la mayor de las veces, un segundo significado”. (2002, p. 101)

Como se puede ejemplificar en la película de Leonardo Favio *Nazareno la cruz y el lobo* (1975), primero en el plano observamos una lagrima que baja por el rostro de Nazareno y luego en el siguiente plano podemos ver una cascada. En este caso Gilles Deleuze explica que la metáfora se da por: “Una sola imagen que capta las armónicas de otra que no está dada.” (1985, p. 215). Entonces, en la yuxtaposición de las imágenes se produce la asociación analogía de los sentidos entre ellas. Por lo tanto, la nueva imagen metafórica es la cascada que ahora significa por las dos, luego de haber desplazado al término metaforizado.

La metáfora se puede dar por vía comparativa, pero no olvidemos que la estructura principal de la metáfora es el uso del sentido recto y el uso del sentido figurado para generar la sustitución de un significado por el otro. Para analizar audiovisualmente, cual es el enfoque central que separa a la imagen figurativa a modo estructural comparativo y metafórico. A continuación, Fernández expone un ejemplo, “cuando se dice *Antonio es una fiera - dientes de perla* lo que significa es ‘Antonio es bravo como una fiera’ o ‘lucha como una fiera’ y ‘dientes blancos como perlas’; luego, una fiera y perla no están usados en sentido literal sino figurado” (Fernández, 2007, p. 58). Aquí es más evidente, cuando metafóricamente se expresa, Antonio es una fiera, se transforma en una imagen figurativa, donde un personaje que puede pretender un muy mal carácter, eso mismo lo convierte en una bestia, por lo tanto, semántica la palabra “bestia” denota, pero sobre todo puede connotar de un segundo sentido

o significado, ya que el temperamento de una persona está incide figuradamente con el significado de la palabra. Por eso es muy importante la construcción de comparaciones y metáforas en el cine, porque así se identifica fácilmente las claves del lenguaje poético que son transmitidas al campo cinematográfico.

Resumiendo nuestro análisis, vamos a definir la comparación literaria de la siguiente manera: “la comparación de un término real con otro imaginario que se le asemeje en alguna cualidad, pero siempre bajo las consideraciones del prefijo “como”, “tal como”, “cual” o similares” (González, 2021, p. 50). Lo cual quiere decir que el término comparado y el término de la comparación están siempre presentes al mismo tiempo en el texto; llevado esto al cine, significa la copresencia de imágenes de objetos o cosas similares. Igualmente vamos a entender por metáfora lo siguiente; “consiste en la sustitución por otro del significado de una palabra. [...] La sustitución implica dos significados y, en ese sentido, dos términos, el <<propio>> (sustituido) y el <<impropio>> (tropo), que debe ser más significativo o expresivo que aquél”. (García, 2007, p. 53); lo cual quiere decir que el término propio es “sustituido” por el tropo metafórico, de tal forma que el término propio “desaparece” y solo leemos o vemos el elemento que sustituye.

Método

Para lograr los objetivos que hemos planteado para nuestro estudio, vamos a utilizar el método más adecuado para los trabajos de reflexión teórica, es decir, el procedimiento metódico de investigación *sobre* las artes, que evidentemente funciona para las investigaciones que tienen como fin la crítica o la teorización sobre el cine y no de creación cinematográfica (Hernández Hernández, 2006, pg. 13). Un trabajo teórico sobre las películas comprende aspectos tales como la descripción, extrapolación o relación entre varias películas, interpretación y evaluación de la obra fílmica a la que se dedica nuestro estudio que será analizada a partir del marco teórico propuesto. Concretamente, lo que vamos a analizar en las películas es la manera que el cineasta ha compuesto las comparaciones y metáforas audiovisuales.

Por otra parte, para el análisis fílmico vamos a emplear el método semiótico estructuralista, según la división que hace Seymour Chatman entre historia y discurso, modelo que lleva al cine la tradición lingüística y narratológica del estructuralismo (Sausurre, Hjelmeslev, Bremond, Barthes). En efecto, Chatman, en su libro *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1978), partiendo de la distinción entre significado-significante del signo lingüístico, indica que toda narración sería una estructura binaria de: *historia*-contenido y *discurso*-expresión que en una película corresponderían a la escena-diégesis y el plano-extradiégesis; es decir, lo que vamos a estudiar y detallar son los recursos, tanto del mundo del personaje (diégesis) como los del mundo del narrador (extradiégesis) que el cineasta argentino ha empleado en la película *El lado oscuro del corazón*.

Aparte de este nivel estructural de historia y discurso, y siguiendo a toda narración tendría una forma y sustancia: a la distinción “contenido” y “expresión”, añade las de “forma” y “sustancia”. Por lo tanto, los componentes serían: *forma del contenido* y *sustancia del contenido*; una *forma de la expresión* y unas *sustancias de la expresión* (Chatman, 1978).

Capítulo Segundo

Contexto histórico y cinematográfico de *El lado oscuro del corazón*

El reconocido director argentino Eliseo Subiela en su reconocida trayectoria ha desempeñado la dirección de varias obras entre ellas: dos cortometrajes, doce largometrajes, más o menos 200 anuncios publicitarios siendo reconocido con más de veinte premios internacionales, “la mayor parte de su obra en los años ochenta y noventa y cada una de ellas se ha caracterizado por procesos económicos, políticos y sociales diferentes en la República Argentina, con las consecuentes modificaciones y repercusiones en la industria cinematográfica nacional” (Negro 2010, p. 14). Por lo tanto, nos encontramos frente a un hombre multifacético del cine, cuyo desempeño abarca diversas categorías como guionista, intérprete, productor, fotógrafo, montajista, y ayudante de dirección, siendo su estilo cinematográfico considerado como un trabajo de películas de culto.

La obra fílmica de Eliseo Subiela

Tomando como referencia el *Diario digital de cine y series* (Hochet, 2016) y *El portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño* (García, 2013), conocemos que el director argentino nació en Buenos Aires el 27 de diciembre de 1944 y falleció el 25 de diciembre del 2016. Estudió filosofía y letras en la Escuela de Cine de Buenos Aires y paralelamente asistió a la Escuela de Cine de la Plata. Vivió junto a sus padres, Eliseo Demófilo Subiela y Teodolina de la Fuente y su hermano Héctor, en el barrio tradicional de Palermo, aunque tuvieron que hacerlo alejados debido a que sus padres padecían enfermedades que requerían del distanciamiento y el silencio, su padre sufría del corazón y su madre tenía migrañas; motivos por los cuales buscaron el silencio y en la oscuridad. Situación que explica su particular estilo.

A los 19 años realizó su primer cortometraje, *Un largo silencio* (1963) siendo el ganador el granador premio al mejor cortometraje en el III Festival Internacional de Viña del Mar. Pronto entró al sistema cinematográfico y fue ayudante de Leonardo Favio en *Crónica de un niño solo* (1965). De Ralph Pappier en *Esquiú, una luz en el sendero* (1965). En 1965 filmaría su segundo cortometraje, *Sobre todo las estrellas*, que trataba sobre las expectativas de los extras cinematográficos. Con este cortometraje logra varios premios, entre ellos el entregado

por el Instituto Nacional de Cinematografía y el premio al Mejor Director de Cortometrajes. Según García:

Adquirió experiencia como director publicitario de Radiux Publicidad trabajando también para campañas de Ricardo de Luca y Mackann Ericsson, llegando a realizar más de docientos anuncios para nueve países; todo lo cual le serviría para su debut con la película, *La conquista del paraíso*, realizada en 1980. (García, 2013, párr. 3)

Más adelante realiza *Hombre mirando al sudeste* (1986), con esta película logra saltar a la fama, ya que es considerada como una de las mejores películas argentinas. Los problemas metafísicos y psicológicos son representados poéticamente y con imágenes de extraordinaria belleza que venían a romper el estilo predominante del cine argentino. Los temas tratados eran de orden universalista, como son: la muerte, la locura y el amor, los mismos que quedaban abiertos a distintas lecturas e interpretaciones. Así mismo, “el uso de la metáfora y el símil en escenas y personajes aporta al filme para diferentes niveles de lecturas: parábolas religiosas, alegorías sobre la vida en Argentina en la época de la dictadura militar, tratándose de una historia de ciencia-ficción” (Fiallos, 2011 p. 45-46). La idea del filme surgió de las propias experiencias del director: primero, su observación atenta de un individuo que pasaba largas horas mirando al sudeste, aunque en realidad miraba a la ventana de su ex esposa; segundo, un papel que encontró entre sus notas “Un hombre llega a un manicomio diciendo que viene de otro planeta” (Fiallos, 2011 p. 46). Estas dos claves sirvieron para concebir la trama.

A pesar del triunfo obtenido, no aparecía un productor nacional que cubriera las expectativas de Subiela para realización de la siguiente película. Sin embargo, llegaban propuestas para trabajar en el exterior y especialmente en EE.UU. Esta situación lo obliga a publicar su famosa solicitud que decía: “Señor presidente mi familia no quiere vivir en Hollywood” (García, 2013, párr. 5). Finalmente, con el dinero que llegó desde el exterior, pudo comenzar a rodar su siguiente obra, *Últimas imágenes del naufragio* (1989). Esta película conserva su estética lírica, tanto en el mensaje como en las imágenes, como lo señala Pablo Fiallos:

Lo lírico en la película está dado por la figura humana; cada plano es un significado de la soledad, de la desesperanza, del amor, en locaciones metafísicas, un sanatorio que permite deslindar lo real de lo ilusorio, independientemente del tema de la locura

(alejamiento consciente e inconsciente de la llamada “realidad”) es un juego dramático apasionante. (2011, p. 52)

Después, también comenta que, con:

esta nueva realización se alude no solo al naufragio individual sino también el colectivo y al de la familia, todos presentes en un juego emblemático ligado a los aspectos socio-políticos, una alegoría sobre la pérdida de los valores en la familia; posibilidad igualmente de una multiplicidad de lecturas. Aparecen representados los conflictos entre el intelecto y la realidad, entre el fracaso y la esperanza. (Fiallos, 2011, p. 53)

Luego, vendría *El lado oscuro del corazón* (1992). Una película que es una alegoría sobre la luz y la oscuridad. Lo que significa poseer el amor correspondido que en este caso sería la luz en este caso y en cambio la muerte se convertiría en la oscuridad. La película narra el encuentro de Oliverio con la muerte personificada. Ella busca una forma de llevarlo de esta vida, pero todavía no puede hacerlo. En una de las escenas, la muerte cruza el puente a través del cual conduce hacia el otro lado a personas que recién murieron. Oliverio está presente en esta caminata. Él le pregunta a la muerte por qué no puede llevarlo. Ella le contesta: “Si no te llevo es porque no decís unas palabras que me impiden que te lleve” (68m 32s). Oliverio quiere saber a qué palabras la muerte se refiere, pero ella simplemente le dice: con el correr del tiempo las vas a ir olvidando y ahí te quedarás en mi poder.

La secuencia de un diálogo permite inferir que las palabras se relacionan con el amor. Inmediatamente la muerte le pregunta a Oliverio: “¿Ya la encontraste?”. “¿A quién?”, cuestiona Oliverio. “A la que vuela” responde la muerte. Cuando llegan al final del túnel, la muerte y los muertos cruzan el túnel, Oliverio vivo, se queda al lado de acá. (Almeida, 2019, p. 234)

Sabemos desde la primera escena de la película que Oliverio está buscando una mujer que sepa volar. Mientras no sepan volar, rechaza a las mujeres con las que se relaciona eróticamente, usando un mecanismo mediante el cual las lanza por un agujero de la cama. En todas las escenas en las que alguien es lanzado por el agujero se oye un grito. La caída es un símbolo del universo de la angustia y aquí está asociada al grito de la desesperación de quien cae. “Oliverio y Ana se enamoran, pero hay un desfase en la forma como cada uno

encara el amor que siente. Para Oliverio, amar es lo más importante, pues el amor es su modo de vencer a la muerte. La prioridad de Anna es ser madre, es decir, vencer el paso del tiempo a través de su hija". (Almeida, 2019, p. 235). A continuación, en el desarrollo de la historia:

El personaje de la muerte, hermosa y fría, configura ciertamente uno de los aspectos más fuertes y mejor constituido de la historia. Su novedad incluye tres facetas: en la primera; la muerte cumple su papel acostumbrado de llevarse a los vivos. En la segunda faceta que se devela poco a poco, nos muestra que esta muerte no vino a llevarse a cualquier vivo, sino a los que están vacíos de amor. Al comienzo del filme y hasta bien avanzado el conflicto, la muerte se burla implacablemente de la mente juguetona y soñadora de Oliverio, lo presiona a tomar una vida normal, razón por la cual lee continuamente ofertas de trabajo. Oliverio pierde el miedo a la muerte con desparpajo a medida que crece su amor por Ana y por él mismo; no solamente ya no le teme, sino que coquetea con ella y le reta a vivir y a sentir como él. (Vieira, 2013, p. 35-36)

Oliverio progresivamente madura y no pierde la esperanza de ser el mismo, de buscarse la vida haciendo lo que le gusta sin temer a la muerte. Además, se convirtió en una película de culto para los amantes de la poesía latinoamericana neorromántica y contestataria. En esta parte, por parte de Gabriela Vieira: "Intertextos y paratextos se alteran con la sátira en un relato que enfrenta y mezcla diferentes tipos de discursos: verbal, visual, mimético, diegético y sonoro extradiegético. El espectador de *El lado oscuro del corazón* no solamente ve, sino siente y vive los poemas en carne propia". (Vieira, 2013, p.27)

En 1995 aparece *No te mueras sin decirme a dónde te vas*, una película que parece de ficción, en la cual el protagonista inventa una máquina que recolecta sueños. Durante esas pruebas el protagonista sueña con una mujer que no conoce, pero por la cual siente amor. El recolector de sueños libera los sueños de su mundo y los mezcla con la realidad. El renacimiento es el tema central en la película, en el que un hombre y una mujer se encuentran hace varios siglos en varias encarnaciones diferentes en las que mantienen diversos tipos de relación. Otra película en que aparece esta temática es: "*El lado oscuro del corazón*, en que Oliverio renace del vientre de su amante y sufre la caída que le permite vencer a la muerte". (Almeida, 2019, p. 239)

Despáilate amor (1996) es una obra que trata del reencuentro de dos antiguos enamorados que no se han visto desde hace muchos años que reviven la edad de su juventud que ya pasó. La película nos muestra el cambio de generación en el tiempo histórico y captura lo esencial de ese tiempo pasado a través de la estilística que maneja el film. Vera, es una joven cubana de la cual se enamora el protagonista que, a pesar de aparecer en el presente de la narración, se vincula fuertemente al pasado del protagonista, ya que Cuba fue motivo de separación de Ernesto y Ana cuando eran jóvenes. Vera se convierte en la razón por la que ambos no se envuelven en el presente. La isla surge como metáfora corroborada por el plano cinematográfico, en el cual Ernesto llora apoyado en los brazos de la cubana, revelando visualmente el origen arquetípico de Vera. La isla es tierra con agua alrededor; una metáfora para la unión de los valores telúricos y acuáticos a los que relacionan las actitudes de los símbolos que tienen como raíz la imagen arquetípica de la madre suprema.

En la película *Pequeños milagros* (1997) esta relaciona con la realidad, contrastando el mundo de las hadas y el mundo de los humanos, es decir, hay una intersección entre el mundo mágico de las hadas y de los sueños con el mundo empírico humano. La protagonista, Rosalía, que cree ser un hada, ve imágenes crueles en la realidad, como: el hambre, el egoísmo, la infelicidad. (Almeida, 2019, p.226)

Y piensa que su finalidad es cumplir el sueño legítimo de sus semejantes. La trama se basa en el proceso de maduración de una adolescente introvertida que sueña amar y ser amada. Rosalía trabaja en un supermercado. Un día descubre que puede mover objetos con su mente, ella agradece a Dios por ser un hada, pero también se pregunta si podrá enamorarse de un hombre y tener hijos.

Rosalía conoce a un joven a través de una cámara que instaló en una parada de autobús. Ella lo espía, sin sospechar que ella también busca el amor y un milagro los acercará. Una película que funciona como un cuento para adultos heridos y asustados frente a la noche, adultos necesitados de recuperar algo de la niñez perdida; un poco de fantasía y amor, porque hay el deseo de mostrarnos los pequeños milagros que nos regala la vida y esa pequeña hada en forma de adolescente que busca un mundo mejor. (Gonzales, 2014).

Con base en la mitocrítica durandiana, interpretamos simbólicamente redundancias encontradas en *Hombre mirando al sudeste* (1987), *Últimas imágenes del naufragio* (1989), *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995), *El lado oscuro del corazón* (1992), *Despábilate amor* (1996) y *Pequeños milagros* (1997). Según Aline Almeida:

Este corpus muestra una apertura al universo simbólico, revelando aspectos de la realidad concreta de la que emergieron los símbolos, poniendo de relieve la angustia que adviene de la consciencia que los humanos tenemos del paso del tiempo y preservando la polivalencia de los universos simbólicos. Se propone que el retorno a la realidad mítica a través de estas películas puede relacionarse con la necesidad de encontrar un sentido tras el horror de la dictadura. (2019, p. 217)

El estreno de *Las aventuras de Dios* (2000) supuso la aparición de una pieza crucial para la cinematografía argentina, por el hecho principal de ser la primera película nacional rodada en digital. El género fantástico nos sumerge en el mundo de los sueños de un personaje. El surrealismo presente en la obra se expresa a través de figuras católicas y elementos de cine negro que nos envuelve en un pozo existencial con sus personajes atrapados en lo que parece ser un sueño y al intentar escapar temen su propia muerte. (Barbero, 2020).

En su equipo de trabajo el director contó con alumnos de su escuela de cine y filmaron una parte en Buenos Aires y otra parte en Uruguay. Tuvo como locación principal un hotel enorme y lujoso frente al Río de la Plata de Montevideo, lugar que le sirvió como escenario ideal para la puesta en escena estafaria de la historia, influenciadas por las pinturas de Cristóbal Toral (...) para una sucesión de anomalías que se nos presenta con mucha naturalidad y utilizan el absurdo como un reflejo de la sociedad moderna (Berbero, 2020).

En *El lado oscuro del corazón 2* (2001), el director empieza a filmar en Argentina y después el equipo de rodaje se trasladó a Barcelona, donde transcurre parte del film. Para esta secuela, el poeta Oliverio continúa su búsqueda infatigable del amor. Esta película es más poética que la primera, atrapando con sus textos poéticos Mario Benedetti; esta continuación incluye piezas de José Hierro, Alejandra Pizarnik, Antonio Machado y García Lorca, entre otros. Estos versos forman parte del guion y son puestos en boca de los protagonistas

(principal, pero no exclusivamente, en la boca de Oliverio) y determinan el monólogo interior o el diálogo entre ellos; ambas películas se destacan por su alta calidad lírica. Vemos, por ejemplo, la metáfora de la montaña rusa con los gemidos de la banda sonora con las subidas y bajadas que representan el acto amoroso o la cama especial que deja caer a los posibles amores. Aquí “se respira los temas eternos de la poesía lírica: el amor, el deseo, la soledad, el dolor, el tiempo, la muerte” (Curry y Hernández, 2010, p.59). Esta película fue premiada con varios galardones en el Festival de Huelva.

Lifting de corazón (2005), es una coproducción de Argentina y España rodada en Buenos Aires y Sevilla. Subiela “hace una comparación cultural, cuyo argumento expone la contradicción entre ambos países” (Rocha, 2012). Antonio Ruiz, un prestigioso cirujano plástico andaluz vive en Sevilla junto a su mujer y sus dos hijos. Es un cincuentón a punto de ser abuelo, que cuida de su aspecto y lleva un ritmo de vida saludable y juvenil. Antonio es invitado a un congreso médico de Buenos Aires. Su asistente personal en esa oportunidad es una joven y atractiva mujer llamada Delia. Durante su estancia, Antonio disfruta la compañía de su ayudante y sus encuentros con ella empezaron a deslumbrarlo. Aprende a bailar tango y siente, como otros tantos hombres, que la relación lo rejuvenece. Antonio y Delia viven una pasión sin límites por lo que de regreso a España su vida ya no será la misma.

El resultado del amor (2007), es una película que se basa en la religión cristiana. Mabel, una chica adolescente resulta violada en la capilla de una iglesia. Mabel posteriormente se dedica a la pantomima y realiza algunos números para los enfermos en el hospital, dedicándose al mismo tiempo a la prostitución. En la capilla Mabel presenció el acontecimiento de un milagro en el que la Virgen María llora sangre. Se encuentra con un hombre bueno y se enamoran, pero no podrá cumplir ideal porque resulta que tiene SIDA. Finalmente, *No mires para abajo* (2008) en *Karma Films*:

Eloy es un adolescente de 19 años que trabaja en la marmolería de sus padres repartiendo lápidas y figuras ornamentales en las sepulturas que atiende el negocio familiar en el cementerio de la ciudad. Al morir su padre, Eloy ve acelerar el tiempo que lo llevará a la edad adulta y se adentrará rápidamente en un mundo hostil y ajeno. Conoce a Elvira, una joven argentina residente en España, que le enseñará los fundamentos del Tao mediante el aprendizaje de ciertas prácticas sexuales que le permitirá acceder a zonas desconocidas de su espíritu y realidad. (Subiela, 2009)

El contexto de *El lado oscuro del corazón*

Para saber cómo fue el camino de la cinematografía en Argentina, debemos iniciar ubicando el contexto histórico y político del país en los años que preceden y rodean al estreno de *El lado oscuro del corazón*, contexto en el que es fundamental el origen y expansión del peronismo:

Las crisis económicas y políticas atravesadas por la Argentina entre los años treinta y comienzo de los cuarenta, generaron una serie de dinámicas que modificarían en pocos años la faz del país. Pero es necesario precisar que esto no fue el resultado solamente de la acción de los “grandes hombres”, de los generales Uriburu y Justo, de los políticos como Sabattini, Pinedo, Ortiz o Castillo, de las opciones que se tomaron “desde arriba”, desde la cúpula del poder. (Ortiz, 2011, p. 8)

Esto representa que los argentinos siempre estuvieron bajo la represión del poder de los altos mandos de las fuerzas armadas. Esta fue denominada la década infame, como explica Ortiz: “En la Argentina, los años que transcurren entre 1930 y 1943 han sido tradicionalmente conocidos como los de “década infame”, término acuñado por José Luis Torres con la finalidad de denunciar los hechos de corrupción y de fraude que caracterizaron la vida política de esos años” (Ortiz, 2011, p. 1). Referente a la situación social y política que comenta la autora dice que fueron: “Años de problemas económicos y de recuperación, de política democrática y de política fraudulenta, años de violencia y de conciliación, años de exclusión y también años de inclusión. Años donde la palabra “crisis” fue sinónimo de “cambios”. (Ortiz, 2011, p. 10)

Alterados los altos mandatos militares debido a la inestabilidad política y económica crean “el 6 de septiembre de 1930 el Grupo de Oficiales Unidos (GOU)” (Menéndez, 2021, p. 70). De manera que: “La razón de este corte es simple y operativa: constituye el primer golpe de estado en el siglo XX que quiebra el orden constitucional iniciado en el último cuarto del siglo anterior” (Menéndez, 2021 p. 77). Organización que era liderada por el general Juan Domingo Perón, quién obtiene el ascenso a la “Presidencia de la Nación el 4 de junio de 1946” (Galak y Orbuch, 2017, p. 51). Así, rápidamente:

El justicialismo o peronismo, y el conjunto de sus ideas políticas de justicia social, constituyen el movimiento político de corte populista, fundado en Argentina por el general Juan Domingo Perón, a finales de los años cuarenta. El peronismo es considerado como un caso históricamente crucial, no solamente respecto de la historia argentina, sino también en relación con el contexto general de los fenómenos políticos contemporáneos. (Guinand, 2008, p. 52)

El peronismo beneficia a la clase media y trabajadora con leyes y derechos, pero también se opone a la libertad de expresión:

Fundamentalmente, Cine y peronismo intenta deconstruir las hipótesis de Domingo Di Núbila, que tuvieron un impacto fundacional, ya que a lo largo de cincuenta años, gran parte de la bibliografía sobre cine argentino reprodujo los lineamientos establecidos en su Historia del cine argentino escrita entre 1959 y 1960 (Kriger, 2009, p. 2).

De igual manera el autor Di Núbila, citado por Kriger, “dedica el primer tomo de su historia al período entre el cine silente y 1942, estos serían los “años de oro del cine argentino presumiblemente por el desarrollo industrial alcanzado, la cantidad de películas producidas (202 filmes en cuatro años) y la conformación de un modelo de representación vinculado al cine clásico hollywoodense” (2009, p. 2). De igual manera Clara Kriger realiza un estudio al investigar “la actividad cinematográfica con la propaganda partidaria y la censura política” (2009, p. 1). Entre ellas hace la observación de que

“los documentales que formaron parte de una política comunicacional cuyo fin era difundir y promocionar los actos ... y las políticas del gobierno. Y las películas de ficción en las que, la emergencia del estado en los relatos, de imágenes que presentan a las instituciones, los discursos y las políticas estatales no conllevaron una propaganda partidaria” (2009, p. 1).

Frente a esta situación cinematográfica positiva, de todas formas, “a partir de 1950 la promulgación de una nueva Ley del Cine y del período caótico que sobrevino al fin de la dictadura, una nueva etapa comenzaría a partir de 1957”. (Kriger, 2009, p. 2)

Y Según Menéndez se crea “el 16 de septiembre de 1955 movimiento, (Revolución Libertadora)” (2021, p. 77). que es liderado por el general Lonardi, con lo que se pretende llegar al fin del peronismo, “el 19 de septiembre de 1955, cuando fue derrocado por un alzamiento militar. Se exilió por 18 años en España. Después de su ausencia volvió al poder por elección popular en 1973, en la que volvió a derrotar a su adversario Ricardo Balbín, [...] un año más tarde falleció y el peronismo sin Perón prosiguió bajo la presidencia de su segunda esposa, hasta 1976 en que terminó su gobierno en medio del desorden público y la corrupción, producto de un golpe militar” (Guinand, 2008, p.29). En ese proceso de 1976, las “Fuerzas Armadas han asumido el control de la República” (Menéndez, 2021, p. 94). La historia argentina es valiosa, ya que, a través de los temas recurrentes sobre el pasado, el encierro, el individuo/poder, persecución/huida y el sur marcan la esencia de una identidad Argentina, porque un país o una ciudad sin su historia, pierde su valor histórico y cultural.

Asumido el poder nuevamente por las Fuerzas Armadas, ahora bajo el dominio “del teniente general Jorge Rafael Videla; de la Armada, almirante Emilio Eduardo Massera, y de la Fuerza Aérea, brigadier general Orlando Ramón Agosti” (Canelo, 2012, p. 109). Con una elección popular El 16 de julio de 1979 “Videla gana por el 68 por ciento de los votos y, [...] eventualmente se produce el retorno a la democracia” (Canelo, 2012, p. 136). En los años 80 con el retorno de la democracia, Arredondo dice:

Los directores ponen énfasis en un nuevo camino de búsquedas expresivas. Tratan de buscar un ‘gesto subjetivo y emocional’ a través de un cine de autor que manifiesta las posibilidades metafóricas, la crítica paródica, las propuestas metafílmicas, la incursión por los desfiladeros de lo fantástico y la reconstrucción histórica. (Arredondo, 2000, p. 27)

Referente al periodo dirigido por Videla es muy reconocido por la sociedad argentina como, dice Canelo “el proceso de Marzo de 1976, como ninguno anterior enseñó a los argentinos a amar la libertad económica” (Canelo, 2012, p. 458). Sin embargo, “Hacia 1980, la mordaza corría riesgos de ciertas filtraciones inconvenientes y la férrea veda sindical comenzaba a quebrarse. [...] La dictadura tambaleaba y el silencio de cementerio estaba definitivamente quebrado” (Canelo, 2012, p. 232). En consecuencia, de eso: “La Junta Militar designó a Galtieri y removió al Gral. Videla” (Canelo, 2012 p. 461). El primero de Mayo de 1982 se produce la “primera víctima de la guerra de las Malvinas” (Canelo, 2012, p. 480). “Era abril... de 1982. Los militares habían ocupado las Malvinas. En una ciudad de San Pablo un grupo

pequeño de argentinos, residentes y exiliados” (Canelo, 2012, p. 480). En Mendoza los enfrentamientos entre militares y civiles dejan “cinco heridos a bala”. (Canelo, 2012, p. 457)

Por otro lado en el contexto político: “El Ejército anunció la designación del general Reynaldo Bignone, [...] hasta su entrega a las autoridades constitucionales en los primeros meses de 1984” (Canelo, 2012, p. 499). Respecto al momento histórico, sociocultural y cinematográfico en que surge la película *El lado oscuro del corazón* (1992), dice Arredondo: “Con el retorno de la democracia a la Argentina, en el año 1983, se producen en el cine nuevas propuestas que marcan diferentes búsquedas expresivas y temáticas” (2000, p. 25). Los filmes nacionales toman una inclinación hacia la literatura y se empieza a realizar nuevos textos fílmicos con adaptaciones de la literatura, especialmente con nuestro autor, Eliseo Subiela, quien en la película *El lado Oscuro del corazón* (1992) pretende reescribir mediante un juego de imágenes figuradas, la poesía de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman. De la misma manera, los directores intentan, dice Arredondo, en ese contexto político y social:

construir una imagen de la realidad histórica y social con la intención de ‘borrar’ el ocultamiento de los procesos que esa historia política reciente instaló en la sociedad. La democracia produce una reacción contra los procesos represores anteriores: una nueva identidad social conspira contra el afán de la violencia y la represión política. (2000, p. 26)

Así, una nueva imagen social en el cine se inserta en el espacio urbano y cosmopolita, tratando de desocultar la violencia y la represión política. Las nuevas películas entablan una relación con las formas literarias: “La ambigüedad semántica, las expresiones metafóricas, los juegos espacio-temporales, la incorporación de modelos típicos de la literatura, o bien el trabajo crítico a través de la parodia o una visión social frente a lo institucional”. (Arredondo, 2000, p. 26 – 27)

Recordemos que en los años en que surge la película que estamos estudiando, aparecen varias películas importantes. Primero mencionando a algunos directores argentinos destacados de esa época tenemos a Pino Solanas con *Tangos, el exilio de Gardel* (1985), *Sur* (1988), *El viejo* (1992), *Nube* (1998); Juan Carlos Desanzo con *En retirada* (1984), *Eva Perón* (1996), *Al filo de la ley* (1992), *Hasta la victoria siempre* (1997); Carlos Sorín con *La película del rey* (1986), *Eterna Sonrisa de New Jersey* (1989). Y después a otros directores

que tienen más en común con la estética del cine poético como es del argentino Leonardo Favio con *Nazareno, la cruz y el lobo* (1975), que realiza el uso del sentido figurado en comparaciones y metáforas audiovisuales; El boliviano Jorge Sanjinés con *La nación clandestina* (1989), *Yo, la peor de todas* (1990) que busca la apropiación del lenguaje cinematográfico para consolidar el sello, marca o huella que distingue su identidad o cultura y su firma como cine de autor; *Santa sangre* (1989) del chileno Alejandro Jodorowsky; *Barroco* (1989) del argentino Paul Leduc; *La nación clandestina* (1989) del chileno Jorge Sanjinés; *Yo, la peor de todas* (1990) de María Luisa Bemberg; *Gummo* (1997) de Harmony Korine; *Pi* (1998) de Darren Aronofsky. Evidentemente es interesante el corpus de películas que rompe con las reglas vanguardistas de la modernidad, considerando un arte abstracto desde la literatura, pero el cine tiene un trasfondo audiovisual donde la interdependencia de los signos y sentidos de las imágenes y sonidos, se proporciona con mayor objetividad los mensajes del autor.

El lado oscuro del corazón y la crítica

La película *El lado oscuro del corazón* (1992), ha generado diversas opiniones y críticas a lo largo del tiempo. Sin embargo, más allá de las valoraciones individuales, resulta innegable su papel pionero en el desarrollo del cine con un enfoque poético, junto a otros cineastas que vienen manejando la misma línea estética de la poesía en los films, como ya lo hemos visto. Como señala Arredondo:

Los directores ponen énfasis en un nuevo camino de búsquedas expresivas. Tratan de buscar un 'gesto subjetivo y emocional' a través de un cine de autor que manifiesta las posibilidades metafóricas, la crítica paródica, las propuestas metafílmicas, la incursión por los desfiladeros de lo fantástico y la reconstrucción histórica. (Arredondo, 2000, p. 27)

Efectivamente, los cineastas proponen nuevas expectativas fílmicas relacionadas con el cine de Eliseo Subiela de lo fantástico, surrealista y hasta realista mágico:

Subiela propone la innovación creativa manifestando una relación con la literatura y con los discursos sociales que están funcionando en su país. Crea una imagen fílmica que, de alguna manera, responde a algunos interrogantes existentes en la sociedad:

el amor, la libertad, la muerte, entre otros. Mediante las estrategias y los recursos surrealistas reformula una forma de hacer cine: retoma los ideales de las poéticas teniendo como forma expresiva una imagen de ruptura. (Arredondo, 2000, p. 28)

Es válido dirigir el enfoque hacia algunos elementos fílmicos de la historia, tanto en su narrativa como en su aspecto técnico: “Subiela nos sumerge en un torbellino surreal de sensaciones en torno a la búsqueda del amor soñado. Intertextos y paratextos se alteran con la sátira de un relato que enfrenta y mezcla diferentes tipos de discurso: verbal, visual, mimético, diegético y sonoro extradiegético” (Vieira, 2013, p. 28). “Y si de recursos formales hablamos, nos sigue atrayendo la ralentización de secuencias, pero entendemos caduca y cortante esos fundidos en negro bruscos y avasalladores” (Roldán, 2020). Referente a esto, Pérez manifiesta que la “riqueza de contenidos y los múltiples recursos narrativos: verbales, visuales, musicales, poéticos y simbólicos, convierten el film de Subiela en una obra de arte digna de culto” (Pérez, 2017, p. 6). Bajo estas propuestas del surrealismo, fantástico y mágico a breves rasgos, entendemos que el surrealismo (estética del sueño), lo fantástico (apariciones subjetivas, como la muerte) y lo maravilloso o realismo mágico (ruptura de las leyes de la realidad) va más allá del mundo real del personaje (diégesis).

En la creación de imágenes retóricas, Subiela utiliza tanto el sentido figurado o doble sentido. Esta estrategia pone de manifiesto a través de la estructura comparativa, identificada por el uso del prefijo “como” en comparaciones, así como mediante la estructura metafórica, que implica la sustitución de un significado por otro. El director a través de su imagen figurativa y estética surrealista, fantástica y mágica representa de la manera poética la vida del protagonista que esta fuera del mundo real y prefiere vivir y convivir con sus fantasmas, como lo confirma Roldán: “Subiela en *El lado oscuro del corazón*. Irrita, y mucho, que al argentino le dé por recurrir precisamente a una vaca (o a varias), para evocar a la madre del protagonista” (2020). De igual manera, la “película contiene metáforas y matices densos y diversos, todos ellos ya muy comentados: entradas por la vagina; la muerte que persigue convertida en personaje retrotrayéndonos a Ingmar Bergman y *El séptimo sello* (1957)” (Roldán, 2020). Comprendemos que es el protagonista que se enfrenta con el personaje de la muerte en un partido de ajedrez donde se apuesta el alma del protagonista Blovk.

El argumento indica que la película es la de un joven que anda en busca de una mujer que sepa volar y en esa eterna búsqueda, va desplegando ante el espectador sus complicadas

relaciones con la vida y la muerte, con la amistad y el amor, con la creación artística y la subsistencia diaria. Según Roldan, el argumento muestra:

ese tufo machista que ciñe a la película y que no recordábamos, un panorama que dudamos que hubiera conseguido financiación suficiente en la actualidad, al menos en España. Y ello no se resuelve con el giro final cuando el arma se torna en contra del varón. No, desde la primera escena el sentimiento es de que a la mujer se le utiliza a la conveniencia del género masculino y si no le sirve, se le destroza. Esa impresión marca y no desaparece en todo el filme”. (2020)

Con esto nos encontramos frente a un “relato de la mezquindad, de un personaje ególatra a la búsqueda de su propio placer, lo único que le ocupa y le importa, aunque ello le haga inoportuno, indeseable y provoque rechazo a su alrededor” (Roldán, 2020). En la vida del bajo mundo Oliverio conoce a Ana, una prostituta de cabaret, la cual es símbolo de todas las contradicciones, ante la indiferencia general de la sociedad. En la película *Cabaret* (1972), de Bob Fosse parece que también encontramos estética poética “en su visión grotesca y bufona, además de irónica y crítica de la existencia” (Roldán, 2020). Como en *El lado oscuro del corazón*, que “pretende reescribir, mediante un juego de imágenes heterogéneas fílmicas, la poesía de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman” (Arredondo, 2012, p. 27). De la misma forma según Casas “mezcla de drama, costumbrismo y poesía que en 1992 cosechó un gran éxito” (2017). Complementa Arredondo: “El lado oscuro del corazón nos invita a un amor creativo y libre frente a las ataduras de una vida cotidiana, plagada de renuncias a uno mismo, renuncias que son como una muerte en vida”. (2017, p. 5)

Entonces, se concibe la creación de imágenes poéticas, como son las comparaciones y las metáforas acompañadas de discursos literarios y sociales que desarrollan las posibilidades de crear otra realidad. Según Arredondo es “la tensión manifiesta recurrente en sus filmes que muestran una dualidad entre la realidad -lo concebido como real en el espacio ciudad- y la posibilidad -discurso asociado a la idea de utopía y revolución, búsqueda de un cambio interior” (2000, p. 28). La poesía de lo inconsciente es una propuesta estética que presupone la liberación del individuo a partir de la expresión artística; como en los ejemplos anteriormente mencionados en sentido figurado que nos referimos a las comparaciones y metáforas audiovisuales.

Así, en otra realidad posible el personaje aspira al amor, la igualdad y la creación poética a través de “discursos, expresiones, actos, y propuestas expresadas desde el lugar del otro,

desde el margen: la locura, la poesía, el invento, la escritura” (Arredondo, 2000, p. 28). Así mismo complementa que en los filmes:

estas expresiones se construyen como espacios de lo enigmático, de lo desconocido, sensaciones existentes en el discurrir cotidiano de la vida real. Por ello pretende entrar a esos lugares de misterio, entendidos como afirmación de una búsqueda por otros caminos dentro de lo cotidiano. Aquí propone una doble mirada sobre la realidad, teñida por ese discurso surrealista (Arredondo, 2000, p. 28-29)

Subiela juega con los ideales de una poética de la modernidad y rompe con todo lo establecido, por ejemplo: “Oliverio, al igual que Gironde, utiliza la poesía como un espacio de experimentación mediante la palabra” (Arredondo, 2000, p. 31). Y el autor a través de su protagonista, “se descubre a sí mismo y encuentra las contradicciones del espacio moderno. Se expresa ante la arbitrariedad y estructuración de un mundo que lo margina, manifestando su individualidad a través del "yo poético" y su pasión por la literatura” (Arredondo, 2000, p. 31). Además, el director crea un mundo soñado, imaginado a través de la visión subjetiva de su personaje. Otro de los ideales expuestos de la vanguardia modernista y que podemos apreciar en la película es la:

búsqueda de lo "nuevo" y de lo "original". Lo nuevo está enmarcado por la reacción a través del arte, una " búsqueda" insoslayable para encontrar la forma propia, y por la "transformación", visión personal, un compromiso en ese medio, como es representado el arte erótico en la obra de Gustavo y Erick que son amigos de Oliverio. (Arredondo, 2000, p. 31)

Esto, de alguna manera nos conduce a recordar:

“que todavía se siguen deteniendo, juzgando y condenando penalmente a las personas por ejercer su libertad de expresión, bajo el paraguas de excusas morales, religiosas o patrióticas. Sí, eso también nos ha impactado, pero en este caso, no ya por la falta de avance sino por el retroceso que detectamos en las sociedades y leyes actuales. Por mucho que nos horrorice, unos pocos siguen imponiendo sus criterios puritanos y cavernícolas a la generalidad”. (Roldán, 2020)

Por otra parte “la dictadura militar y sus cicatrices andaban aún muy próximas y todavía con efectos muy sangrantes, lo que no se escapa del guión elaborado” (Roldán, 2020).

Resumiendo, el cineasta maneja y combina varios lenguajes que están relacionados en la composición de las distintas comparaciones y metáforas audiovisuales, como: la semántica, la lingüística, pintura, poesía, escultura, literatura, surrealismo, la filosofía, mimesis, la luz, el sonido; incluido el propio lenguaje cinematográfico, así como el montaje, el encuadre, la dirección de arte, etc. Así: “Subiela construye su texto fílmico con poesías portadoras de imágenes y significaciones [...]. A demás, las imágenes fílmicas parten de la analogía expresiva de la poesía y sus construcciones simbólicas” (Arredondo, 2000, p. 31). Cabe mencionar, podemos mencionar que estos códigos, símbolos, signos y significados dentro del campo de la lingüística aportan el sentido figurado a la acción comparativa o metafórica de la escena.

Capítulo Tercero

Comparaciones y metáforas en *El lado oscuro del corazón*

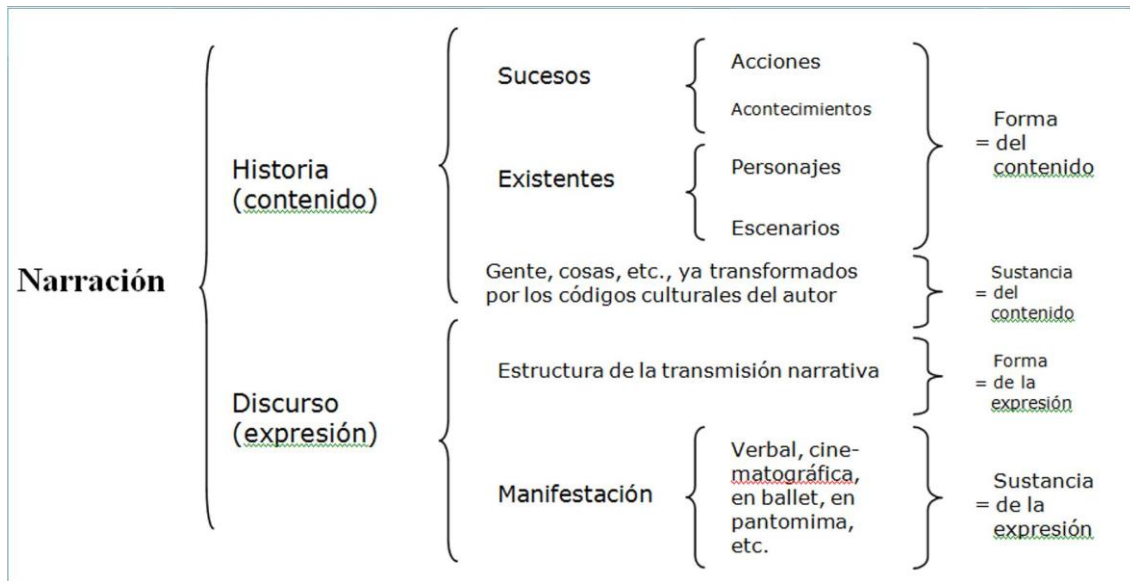
En este capítulo vamos a analizar la película *El lado oscuro del corazón* (1992), de Eliseo Subiela, donde localizaremos las comparaciones y metáforas audiovisuales que el director construye a lo largo de la película. Para darle orden a nuestro análisis, como ya hemos indicado más arriba, nos basaremos en el método estructuralista, sugerido por Seymour Chatman, en su libro *Historia y discurso* (1978), que nos permitirá de cada comparación y metáfora ir señalando los aspectos de la puesta en escena y del lenguaje cinematográfico, que corresponden a las zonas de la historia/contenido y discurso/expresión, cuya explicación la ponemos a continuación.

La historia contada en el guion cinematográfico se sitúa en el tiempo, pero también consta de espacio. Seymour Chatman, en el libro *Historia y discurso* expone que en una narración literaria o cinematográfica “así como distinguimos el tiempo de la historia del tiempo del discurso, debemos distinguir el espacio de la historia del espacio del discurso” (1990, p 103), y también nos explica:

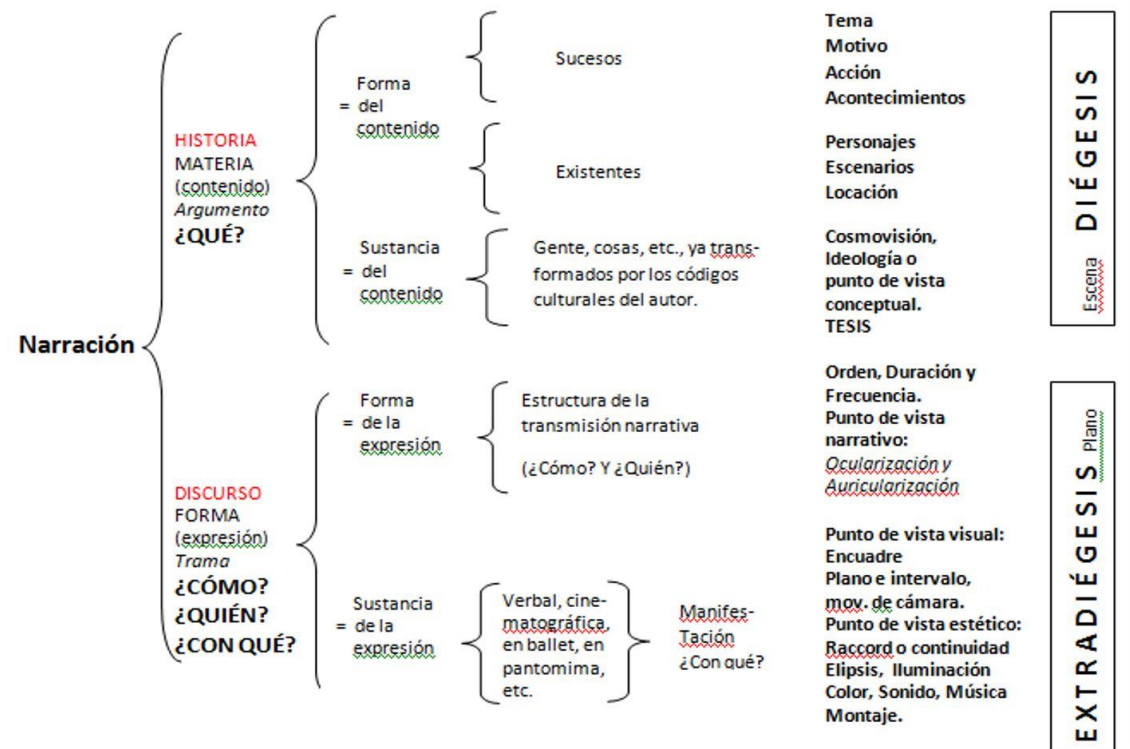
En las películas el espacio explícito de la historia es el fragmento del mundo que se muestra en la pantalla en ese momento. El espacio implícito de la historia es todo lo que para nosotros queda fuera de la pantalla, pero visible para los personajes, o al alcance de sus oídos, o es algo a lo que la acción se refiere (1990, p. 103)

Esto respecto a la historia, donde es evidente que se refiere a lo que otros autores llaman diégesis, es decir, a la línea espacio-temporal en la que la vive el personaje, para entender cuál es su percepción interior y la relación con el entorno del mundo exterior. Por lo tanto, aparte de los lugares del personaje hay otros espacios que lo rodean. Mientras que la extradiégesis pertenece al término del discurso, que involucra al terreno del narrador o lenguaje cinematográfico, porque no olvidemos que el narrador cinematográfico y el lenguaje cinematográfico son los puntos de vista narrativo y estético de un film. En esas dos grades regiones del film, diégesis y extradiégesis, hallamos a su vez varios elementos, que los detallamos en los siguientes cuadros.

Tabla 1



Cuadro 2: Componentes del filme
Adaptado y ampliado a partir del diagrama de Seymour Chatman



Análisis de la película *El lado oscuro del corazón*, 1992

Sinopsis

Oliverio es un poeta buscando el amor. Su aspiración es una chica que sepa volar, hasta encontrarla rechaza a las mujeres con las que se relaciona eróticamente lanzándolas por un agujero de la cama. Tras varias decepciones, encuentra en un cabaret a Ana, una prostituta que cumple las expectativas del poeta, sabe volar. Otro personaje es la muerte que adopta un cuerpo femenino en la historia, quiere acabar con las aspiraciones y sueños de Oliverio para poder llevárselo al otro mundo, ya que la muerte no viene a llevarse a cualquier persona, sino a las que están vacías de amor. En este caso Ana no puede corresponderla con el amor a Oliverio, porque ella tiene un sueño, irse a vivir a Europa con su hija. En su búsqueda Oliverio encuentra en un cabaret a otra chica que sabe volar.

Comparaciones en la historia o contenido

En la literatura el símil o comparación basado en la:

Rhetorica ad Herennium (RH), el símil se denomina *similitudo*, voz procedente del adjetivo *similis* 'semejante'. La definición ofrecida es la siguiente: La comparación es un procedimiento de estilo que aplica a alguna cosa, un rasgo comparable tomado de otra cosa diferente. Se utiliza para embellecer, probar, explicar o poner algo de manifiesto" (Morales, 2021, p. 47).

Teniendo en cuenta este modelo comparativo, el símil se basa en la yuxtaposición de los dos términos que están presentes y vinculados en el mismo texto. En el cine, estos dos términos necesitan compartir un mismo espacio-tiempo diegético. Según González en el enorme terreno de las figuras retóricas "comparar es un término real con otro imaginario que se le asemeje en alguna cualidad, su estructura contiene adverbios: "como", "tal cual", "cual" o similares" (2021, p. 50). Por eso es necesario que en la yuxtaposición literaria de dos cosas que se asemejan en alguna cualidad o característica, esté presente el modulador comparativo "como", que en la poesía ha sido usado ampliamente. Regularmente, el primer término suele ser el motivo de la comparación y el segundo término llega a ser la comparación propiamente dicha.

A continuación, veremos algunos ejemplos: “Que el dinero es como las mujeres, amigo de andar y que le manoseen y le obedezcan, enemigo de que le guarden, que se anda tras los que no le merecen y, al cabo, deja a todos con dolor de sus almas, amigo de andar de casa en casa” (Fernández, 2007, p. 23). En este ejemplo el “como” establece la relación comparativa entre dinero y mujeres. En el siguiente poema de Miguel de Cervantes citado por Fernández: “...sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve...” (2007, p. 58) Encontramos la estructura comparativa para interpretar a la mujer que inspira al escritor con una profunda admiración y compara sus atributos físicos con elementos naturales llenos de belleza.

La presencia del “como” se encuentra implícito en cada uno de los versos y los dos términos están presentes guardando lógicamente la función que los términos tienen en alguna relación o cualidad que se parezcan o diferencien, lo que quiere decir que su pelo es rubio, sus ojos son enormes, sus mejillas estás como si estuviese con fiebre, sus labios para comérselos, sus dientes son brillantes.

En el 16m 03s, Oliverio está sentado en el piso armando la pista de un tren de juguete y se pone a hacer girar el tren en círculos por la pista. Oliverio se pone a jugar con un juguete como cuando era niño, es decir, el personaje revive esos recuerdos de su niñez. En este caso la analogía se establece entre el juguete y su infancia. Analizando otra analogía, su vida también de alguna forma está relacionada con el tren que gira en círculos, debido a que él se encuentra en una situación sin salida, buscando a la mujer que sabe volar. Respecto a esto, dice Morales, “la comparación de una cosa con otra sustancialmente diferente en términos de propiedad, cualidad o modo de comportamiento que comparten” (Morales, 2021, p. 49-50). Ampliando el tema de la diferencia en las propiedades de los términos comparados o de cuál es la similitud o semejanza que tienen las dos cosas comparadas, menciona que:

Las figuras tipo «símil» incluyen «figuras que son variaciones sobre la forma del símil» y «figuras que son modos de concebir la propiedad común», en las cuales, a su vez, se puede concebir «la diferencia de la propiedad común como un modo conceptual para relacionar las dos cosas comparadas» (e.g., el símil propiamente y el ejemplo). (Morales, 2001, p. 59-60)

Figura 1

Fotograma de la película El lado oscuro del corazón (16m 03s).



Nota. Escena donde se compara a Oliverio jugando como cuando él era niño. Fragmento tomado directamente de la película.

El análisis anterior nos permite darnos cuenta que las comparaciones necesitan ser asimiladas en sus múltiples posibilidades de interpretación a través de operaciones mentales y entender el sentido poético que se establece entre los contenidos de los planos. Para concretar lo dicho, Todorov dice: “la poesía es una manera de pensar: un pensamiento por imágenes” (1970, 55); con lo que el cine puede expresar las situaciones más complejas del drama humano a través de yuxtaponer situaciones y objetos.

Analizada la película se nota claramente que la presencia de las metáforas son más numerosas que las comparaciones o símiles, ya que estas últimas no son muy abundantes.

Metáforas en la historia o contenido

En la dimensión literaria la metáfora se contempla como la “sustitución” de un significado por otro, como confirma José Luis García: “Metáfora: consiste en la sustitución por otro del significado de una palabra. [...] La sustitución implica dos significados y, en ese sentido, dos términos, el <<propio>> (sustituido) y el <<impropio>> (tropo), que debe ser más significativo o expresivo que aquel” (García, 2007, p. 53). Entonces, el tropo correspondería al término irreal o imaginario (metafórico) con el cual significamos alguna cosa, utilizando palabras impropias por cierta relación o semejanza, y que se utilizan para expresar algo de manera no literal, sino usando el lenguaje figurado o metafórico. Aparte tenemos el concepto de Juan

Gómez que dice: “En las metáforas sólo tenemos en el texto poético el término irreal, de manera que el lector debe deducir o reconstruir el término real elidido” (2004, p. 60). A breves rasgos el término propio “desaparece”, está oculto o ha sido desplazado, es decir, el segundo término o término irreal sustituye de manera figurada o metafórica el significado real o propio de las palabras.

A continuación, veremos algunos ejemplos: “cuando se dice *Antonio es una fiera - dientes de perla* lo que significa es ‘Antonio es bravo como una fiera’ o ‘lucha como una fiera’ y ‘dientes blancos como perlas’; luego, una fiera y perla no están usados en sentido literal sino figurado” (Fernández, 2007, p. 58).

En el 1m 18s vemos la escena en que Oliverio está acostado con una mujer en su cama, pero después nos damos cuenta que es una cama con doble fondo, por el que se expulsa a las mujeres que no saben volar. Esta escena figurada podría interpretarse como la metáfora que ha sustituido a la escena real en la que imaginamos, porque no las vemos, en que Oliverio se deshace o rechaza a las mujeres que no le agradan o que no cumplen con su ideal femenino, en tanto que poeta o esteta. Así se cumple la noción de metáfora según De Souza: “el límite entre metáfora y no metáfora requiere un enfoque en el contexto. Dependiendo del contexto [...], el cual, una vez incorporado al análisis, asume el carácter de un dato del lenguaje que infiere decisivamente en la producción del significado de palabras” (2003, p. 99). El contexto al que se refiere De Souza lo hemos anotado ya: Oliverio es exigente en sus relaciones con sus compañeras eróticas, dado que es un intelectual, sus exigencias son altas, es decir, para el solamente no se trata de cuerpos por más bellos que sean, sino de inteligencia y sensibilidad frente al mundo, que es lo que le ofrecerá el personaje de la mujer ciega, y, principalmente, Ana.

Figura 2

Fotograma de la película El lado oscuro del corazón (1m 18s).



Nota. Escena donde las mujeres caen al abismo por doble el fondo que tiene instalado la cama. Fragmento tomado directamente de la película.

En el 14m 40s observamos a Gustavo (el pintor) durmiendo con una mujer en su cama; el timbre suena con particular sonido de una mujer gimiendo, Gustavo se despierta y va a abrir la puerta, pero esa puerta en particular tiene una forma de vagina y Oliverio pasa por ella. Él mira a su alrededor, en el espacio se aprecia varios objetos y obras de artes, pinturas y, especialmente, esculturas de arte erótico que tienen formas de penes, vaginas y varias partes íntimas del cuerpo en su dimensión erótica. En esta escena, el sonido de una mujer gimiendo ha desplazado (metáfora) al sonido usual de un timbre, en forma de campanilleo. Se trata de una metáfora acústica. Pero la siguiente metaforización (sustitución de un elemento por otro) recurre tanto a lo visual como lo táctil. La puerta en forma de vagina ha remplazado al mueble que normalmente cumple las funciones de la puerta; pero, además, nos sugiere la entrada hacia el mundo del arte, a ese paraíso del arte erótico, atrevido, irreverente, y que esa visión objetiva expresa el universo interno de los personajes. Así lo señala Eisenstein, según lo menciona Deleuze sobre la metáfora y la manera en que el cineasta construye la metáfora y la forma en que el espectador la interpreta:

Unas veces la metáfora puede ser extrínseca, otras intrínseca. Pero en ambos casos la composición no expresa solamente la manera en que el personaje se experimenta, expresa también la manera en que lo juzgan el autor y el espectador, integra el pensamiento en la imagen: es lo que Eisenstein llamaba «la nueva esfera de la retórica fílmica, la posibilidad de emitir juicio social abstracto». (Deleuze 1985, 215-216)

Figura 3

Fotograma de la película El lado oscuro del corazón (14m 40s).



Nota. Escena en que se usa la forma de una vagina para representar la entrada o salida del paraíso erótico. Fragmento tomado directamente de la película.

Entonces en la metáfora, lo extrínseco es la galería de arte para mostrar la parte intrínseca del escultor el estilo propio y representativo del arte erótico. Y el conocimiento al nuevo mundo que está experimentando Oliverio de su amigo Gustavo y que permite también al espectador experimentar, para consideración de un punto de vista social abstracto. La metáfora intrínseca sirve entonces, para presentar el mundo interno de los personajes. Sin embargo, el autor invita al público a pensar, a emitir un juicio social abstracto.

Vamos a ver otro ejemplo. En el 65m 55s, en un bar están Ana y entra Oliverio; él se detiene frente a ella y empieza desnudarse, con su mano derecha penetra su pecho y se arranca el corazón; acto seguido, lo pone en un plato junto con un billete y le dice al mesero que vaya a dejarle el plato con el corazón en la mesa de Ana. En nuestro estudio es importante establecer una distinción entre lo que se entiende, en el campo de la semántica, por sentido literal y sentido figurado; porque todo signo, incluido el cinematográfico, tiene al menos dos sentidos, como lo asegura Martin: "Todo lo que se muestra en la pantalla tiene un sentido y, la mayor parte de las veces, un segundo significado" (2002, p. 101); este segundo significado, figurado

en la entrega física del corazón palpitante, es la clave de la metáfora, ya que según Marcel Martin:

De un modo general, el uso del símbolo en el film consiste en remplazar a un individuo, un objeto, un gesto o un hecho por un *signo* (se trata entonces de la elipsis simbólica, ya estudiada) (2002, p. 101)

Figura 4

Fotograma de la película El lado oscuro del corazón (65m 55s).



Nota. Escena donde Oliverio le regala su corazón a Ana declarándole su amor puro y verdadero. Fragmento tomado directamente de la película.

Aclaremos que lo que Martin llama “elipsis simbólica”, nosotros estamos asumiendo como metáfora, dado que en el hecho de remplazar un signo por otro y elidir o desplazar el signo desplazado se cumple la función metafórica de la escena y el montaje. Es decir, el gesto de sacarse el corazón y enviarle a Ana ha remplazado o elidido a la declaración amorosa.

Pero en esta escena de la entrega del corazón hay algo más y para aclararlo otra vez recurrimos a Martin, que sostiene que la sustitución puede ser hecha “por una construcción arbitraria de la imagen o del acontecimiento que les confiere una dimensión expresiva suplementaria (*símbolo* propiamente dicho)” (2002, p. 102). En efecto el corazón es un símbolo con una carga semántica que connota la pasión amorosa. Más adelante, Martin

complementa que por “analogía con las figuras retóricas correspondientes. Metáfora: consiste en modificar el significado que no pertenece a dicha palabra, en virtud de una comparación que se efectúa en la mente. *Símbolo*: imagen que sirve para designar convencionalmente algo” (2002, p. 102). Por tanto, la escena en su conjunto es una metáfora de la declaración o la entrega amorosa. Y el corazón palpitante es el símbolo de esa pasión. No olvidemos que en la bandeja hay dinero, y constituye otra metáfora; el corazón y el billete metaforiza la complementariedad de la economía y el amor.

En el 75m 12s, en medio de las sábanas están en la cama Ana y Oliverio haciendo el amor; sobre ella está Oliverio, él la está besando y lentamente Oliverio baja hasta colocarse entre las piernas de Ana, y, sorpresivamente comienza a meter su cabeza en las entrañas de Ana, hasta que introduce literalmente todo su cuerpo en ella. Por encima de las sábanas parece como que Ana estuviera embarazada con una barriga enorme; ella con sus manos acaricia su vientre. Ya después en otra toma vuelven a la normalidad.

Figura 5

Fotograma de la película El lado oscuro del corazón (72m 12s).



Nota. Escena en que Oliverio literalmente se introduce en el vientre de Ana y figuradamente ella asimila la maternidad de Oliverio. Fragmento tomado directamente de la película.

La acción metaforiza el retorno de Oliverio hacia el vientre materno. En esta metáfora Ana ha sustituido a la madre de Oliverio, pero la referencia de Ana con la madre es el nexos familiar, debido al gran compromiso que Oliverio deposita en Ana para representar esa figura materna. Juan Gómez nos habla de que hay unas metáforas puras: “metáforas puras, de las cuales sólo tenemos en el texto poético el término irreal, de manera que el lector debe deducir o reconstruir el término real elidido” (2004, p. 60), Y para completar la información acerca sobre la teoría dice, Gómez “denominaremos término real (TR) a la palabra cuyo concepto (o referente) estamos designando realmente en el texto; y llamaremos término irreal o imaginario (Ti) a la palabra cuyo concepto (o referente) sustituye al término real en función de algún tipo de semejanza o fundamento” (2004, p. 56). Es lo que pasa en la escena nunca vemos a la madre que viene a ser el término propio, sino que solo tenemos el término irreal o imaginario que es Ana y que refleja la presencia de la madre, así que, cuando en la imagen solo tenemos el texto poético que se refiere al término irreal o imaginario el espectador tiene que deducir o reconstruir el término real elidido.

Veamos el siguiente ejemplo en el que igualmente ocurre esta creación de un segundo significado que desplaza o elide a un primer significado que permanece oculto, y que el espectador debe descifrar. En el 107m 48s, Oliverio está de pie sobre la acera; a través de un plano corto sus pies se despegan del suelo y empieza a flotar. En otra toma él abre los brazos sonriendo y se dirige volando en dirección hacia Ana. Ella lo espera en un área concurrida de gente; ellos se ven, se besan y se abrazan. La representación de que Oliverio va volando o que está en las nubes es una metáfora del sentimiento del amor, de esa felicidad y alegría que te produce una persona y te hace sentir liviano y capaz de ir volando hacia esa persona que ha invadido tus pensamientos, y la sensación de ansiedad que sientes para estar con esa persona que te ha inundado de amor.

Figura 6

Fotograma de la película El lado oscuro del corazón (107m 48s).



Nota. La escena donde el sentimiento del amor hace sentir a Oliverio que está volando. Fragmento tomado directamente de la película.

Cómo indica Juan Gómez que sucede en las, “metáforas puras, de las cuales sólo tenemos en el texto poético el término irreal, de manera que el lector debe deducir o reconstruir el término real elidido” (2004, p. 60). Aquí vemos otra vez como la imagen figurada ha sustituido el significado literal que no es visible, pero alude al concepto que el autor busca representar: la ilusión de libertad que proporciona una sensación de ligereza. Esta metáfora tiene la capacidad de transmitir la sensación de volar, especialmente en el contexto del amor. En este sentido, se destaca cómo la representación visual de Oliverio en vuelo se convierte en un símbolo de la libertad y la ingravidez asociada con el sentimiento amoroso.

En el 108m 32s Ana y Oliverio están en la cama haciendo el amor y cada vez más se va encendido el clima de la pasión, hasta que empiezan a volar, ellos ascienden de la cama, atraviesan el techo y vuelan en la ciudad por encima de las casas; al final vuelven a descender en la cama. La escena representa a una metáfora pura, como dice Gómez: “en las metáforas puras solo tenemos en el texto poético el término irreal, de manera que el lector debe deducir o reconstruir el término real elidido” (2004, p. 60). La imagen de ellos volando es el término irreal que reemplaza al privilegio del acto amoroso que permite gozar de las maravillas del

orgasmo. Esta imagen figurada es la que espectador debe interpretar, es decir, buscar el término propio que ha sido elidido u ocultado por la imagen figurada o término irreal.

Figura 7

Fotograma de la película El lado oscuro del corazón (108m 32s).



Nota. Escena en que los personajes vuelan por el cielo haciendo el amor, es la forma figurativa del orgasmo. Fragmento tomado directamente de la película.

Comparaciones del discurso o expresión

En el 72m 42s, Oliverio y Ana están teniendo relaciones eróticas en la cama; ella está sobre Oliverio, se besan y acarician. Al mismo tiempo se presenta una serie de planos comparativos, cada uno de ellos en primer plano o plano detalle; el primero enfoca un billete de 100 dólares que enseguida se prende en fuego, luego unos frascos de perfume que echan fragancia por sí solos, seguidamente una vasija de barro que también se rompe como por arte de magia, se enciende en fuego una llave de metal sobre una mesa y finalmente, regresamos a la escena de la cama donde están los personajes en su intimidad. La comparación consiste en que se está estableciendo relaciones de semejanza entre la situación del placer y la satisfacción que produce el acto erótico y figurar cómo el espacio físico y sus objetos se han contagiado con ese fuego que desprende la pasión. Para ampliar el análisis de esta escena vamos a desglosar algunos aspectos.

Figura 8

Fotograma de la película El lado oscuro del corazón (72m 42s).



Nota. Escena en la que la quema del billete es un símil de la pasión amorosa que está ocurriendo en la cama. Fragmento tomado directamente de la película.

Para confirmar el proceso de semejanza, recordemos lo que dice Mortara Garavelli, citado por Roberto Morales: “Desde una óptica contemporánea, se entiende como una figura que «consiste en comparar entre sí seres animados e inanimados, conductas, acciones, procesos, sucesos, etc., cuando se extraen de uno de ellos los aspectos o las características semejantes y ‘comparables’ a los del otros»” (2001, p. 48). Como en nuestro ejemplo citado anteriormente se establece semejanzas entre la situación erótica con el fuego y con la fuerza que inflama las cosas. De la misma manera, específica Gómez que “las comparaciones se utilizan para señalar la analogía entre una situación anímica o amorosa de carácter triste o negativo con elementos del paisaje o ambiente (lo cual recuerda a la convención renacentista y romántica de identificar el estado de ánimo del poeta con el paisaje)” (2004, p. 56). Esto permite hacer una referencia y considerar la dimensión simbólica del espacio escenográfico de la escena que estamos analizando, pues varios objetos de ese espacio operan como figuraciones. En la literatura, asegura Juan Gómez que: “El mecanismo más sencillo es la comparación, ya que están presentes el término real y el término irreal y existe un elemento modalizador (como, más que, menos que) que atenúa la identificación total entre ambos” (2004, p. 56). En el cine, el “como” comparativo se establece por cortes simples de montaje con regreso a la escena principal.

En efecto, en la escena antes citada, en la que predomina la pasión erótica, Subiela emplea cuatro elementos para la comparación: el billete, los frascos de perfume, la vasija y la llave de metal. Estos cuatro elementos, que parecen activados por la fuerza de la pasión amorosa,

expresan el sentido de la analogía o semejanza con la explosión erótica que está ocurriendo en la cama. Esa fuerza erótica equivale al fuego que quema el billete y la llave, que segrega aromas como lo hacen los perfumes y es capaz de romper el cántaro. Así se cumplen las relaciones de semejanza o analogía que impone la comparación según Gómez (2004), Morales (2001) y Garavelli (2000).

Metáforas del discurso o expresión

Para hablar de la extradiégesis y la metáfora, recordemos que el texto cinematográfico no es producido por un solo autor, como en la mayoría de los casos de los textos lingüísticos, sino por un grupo que trabaja colectivamente con el empleo de medios tecnológicos y recursos cinematográficos, siendo la imagen-movimiento la primera materia de expresión del cine, juntamente con el sonido diegético y extradiegético. En este orden, vamos a hablar de una escena de la película *El lado oscuro del corazón*; en el 32m 47s, desde una mirada subjetiva, observamos los rieles de una montaña rusa y la cámara aparentemente ocupa el lugar de un usuario en el vagón que se desliza muy rápido sobre ellos; esta imagen es acompañada de un sonido extradiegético de gemidos femeninos.

Figura 9

Fotograma de la película El lado oscuro del corazón (32m 47s).



Nota. Escena de la montaña rusa es la donde imagen figurada sustituye al significado del sonido femenino extradiegético que es el sentido recto de la metáfora. Fragmento tomado directamente de la película.

Teniendo en cuenta la variedad de lenguajes que se mezclan en el cine, es decir que “estos códigos exponen una interdependencia entre la percepción visual, la lengua y el léxico verbal” (Gómez, 2004, p. 43); entonces, el sonido y la imagen combinan sus sentidos independientes para conformar la metáfora en la que la velocidad creciente del vagón sobre los rieles, ha sustituido al acto amoroso y su orgasmo.

Así, José Luis García dice que la metáfora “consiste en la sustitución por otro del significado de una palabra. [...] La sustitución implica dos significados y, en ese sentido, dos términos, el <<propio>> (sustituido) y el <<impropio>> (tropo), que debe ser más significativo o expresivo que aquel”. (2007, p. 53). En el caso de la escena que anteriormente ejemplificamos, lo que sucede, el significante del término propio que pertenece a voz femenina sugiere el acto amoroso, pero su significado “desaparece” o ha sido desplazado, con el significado del “tropo” o término impropio que es la imagen de la montaña rusa y sustituye el significado al acto amoroso.

A modo de resumen en el trabajo de Subiela podemos observar en las comparaciones y metáforas esta bastante basado en la imagen figurativa que mediante algún artificio rompe la línea de la realidad, es decir llegan a ser imágenes que superan las leyes de la realidad. Por eso, por algún motivo la realidad tampoco esta relacionada con el cine la ficción, sino que más bien la realidad planteada en la historia, ocurre en el mismo universo del realismo.

A modo de resumen, en el trabajo de Subiela, se destaca su estilo original para hacer cine poético que a primera instancia podemos decir que un tipo de lenguaje poético que esta más relacionado con el uso de las figuras retóricas en el cine, entre ellas las comparaciones y las metáforas. Estas imágenes figurativas, se basan en gran medida en la construcción del sentido figurado o doble sentido, que compromete a la estructura comparativa y metafórica. El director en su película con una estética surrealista, fantástica y mágica, logra a combinar y sustituir los distintos significados que existe entre el sentido literal y el sentido figurado, para construir las comparaciones y metáforas audiovisuales. Así podemos observar un ejemplo, para visualizar como se esta dando la composición figurativa en la imagen mediante diversos lenguajes como es el semántico, lingüístico, mimético, etc., y el propio lenguaje cinematográfico para que se de esta combinación o sustitución de signos, símbolos y significados. En la escena de la montaña rusa en el 32m 47s donde vemos subjetivamente el

recorrido del vagón de la montaña rusa, las subidas y bajadas que recorre el vagón representan visualmente esas agitaciones que se producen en el acto sexual y sustituye al significado del acto amoroso que es generado por el sonido extradiegético de los gemidos femeninos.

Conclusiones

Esta investigación tiene como objetivo general fundamentar y explicar teóricamente el cine poético y sus componentes como: la comparación y la metáfora, para analizar la película *El lado oscuro del corazón* (1992), de Eliseo Subiela. Entre los objetivos específicos tenemos, analizar y describir el género del cine poético y las figuras retóricas de la comparación y la metáfora; contextualizar la obra cinematográfica de Eliseo Subiela de *El lado oscuro del corazón* (1992) e identificar los recursos técnicos y del lenguaje cinematográfico con los que se construyen las comparaciones y metáforas en *El lado oscuro del corazón* (1992).

En el primer capítulo definimos la comparación literaria de un término real con otro imaginario que se le asemeje en alguna cualidad, pero siempre utilizando los prefijos “como”, “tal como”, “cual” o similares” con lo cual el término comparado y el término de la comparación están siempre presentes al mismo tiempo en el texto. Llevado esto al cine, significa la copresencia de imágenes de objetos o cosas similares. Igualmente, establecimos por metáfora la sustitución de un significado por otro significado de una palabra por lo tanto estaríamos hablando de dos términos el propio y el impropio, siendo el propio el sustituido por el impropio o tropo. De tal forma que el término propio “desaparece” y solo encontramos el elemento metafórico que lo sustituye.

Eliseo Subiela, reconocido director argentino, ha dejado una impactante huella en la industria cinematográfica. Con una extensa carrera que abarca dos cortometrajes, doce largometrajes y más de 200 anuncios publicitarios, ha sido galardonado con más de veinte premios internacionales. Su obra se distingue por haberse desarrollado mayormente en las décadas de los ochenta y noventa, épocas marcadas por diferentes contextos económicos, políticos y sociales en Argentina, lo que ha influido en su enfoque cinematográfico. Subiela, un cineasta multifacético, desempeña roles diversos como guionista, intérprete, productor, fotógrafo, montajista y ayudante de dirección. Su estilo cinematográfico ha sido considerado en varias ocasiones como culto. En su obra, fusiona diversos lenguajes, incluyendo semántica, lingüística, pintura, poesía, escultura, literatura, surrealismo, filosofía, mimesis, luz, sonido y el propio lenguaje cinematográfico, sin descuidar aspectos como el montaje y la dirección de arte. En resumen, Subiela construye su texto fílmico mediante la combinación de poesía y visualización de imágenes significativas. Su enfoque se basa en analogías expresivas y

construcciones simbólicas, donde los códigos lingüísticos aportan sentido figurado a las acciones comparativas o metafóricas de las escenas cinematográficas, que es lo que hemos encontrado en *El lado oscuro del corazón* (1992).

En el trabajo de Subiela se destaca su estilo original para hacer cine poético, en el que desarrolla un tipo lenguaje relacionado con el uso de las figuras retóricas en el cine, entre ellas las comparaciones y las metáforas. Estas imágenes figurativas se basan en gran medida en la construcción del sentido figurado o doble sentido que compromete a la estructura comparativa y metafórica. El director en *El lado oscuro del corazón*, con una estética surrealista, fantástica y mágica, logra combinar y sustituir los distintos significados que pueden existir entre el sentido literal y el sentido figurado para construir imágenes que tienen el carácter de símiles y metáforas audiovisuales. Si miramos un ejemplo, podremos visualizar cómo se está operando la composición figurativa en la imagen, mediante diversos recursos de puesta en escena, fotográficos y sonoros. En la escena de la montaña rusa en el 32m 47s donde vemos subjetivamente el recorrido del vagón de la montaña rusa, las subidas y bajadas que recorre el vagón representan visualmente esas agitaciones que se producen en el acto amoroso y sustituye al significado del acto erótico que es sugerido por el sonido extradiegético de los gemidos femeninos. Esta es una de las más bellas metáforas de la película.

Referencias

- Almeida, D. (2019). Eliseo Subiela y la revalorización del simbolismo en el cine. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N 19.
- Anglada, E. (1991). Lexicografía, metalexigrafía, diccionario, discurso. *Sintagma: revista de lingüística*, (3), 5-11.
- Arredondo Moreira, P. (2000). Mirar la realidad desde otro lugar: El lado oscuro del corazón de Eliseo Subiela. *Anclajes*, Vol. 4 (No. 4), 25-38. *Universidad Nacional de Tucumán Argentina*.
https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Mirar+la+realidad+desde+otro+lugar%3A+El+lado+oscuro+del+coraz%C3%B3n+de+Eliseo+Subiela&btnG=
- Barbero, J. (2020). Las aventuras de Dios: El film argentino de culto cumple 20 años. *INDIEHOY*. <https://indiehoj.com/cine/las-aventuras-de-dios-el-film-argentino-de-culto-cumple-20-anos/>
- Calle Rosingana, G. (2013). Sentido literal y sentido figurado: tratamiento cognitivo del Zeugma como estrategia estilística en *La sombra del viento*. En *Asociación española*, p 91-106. <file:///C:/Users/sinsi/Downloads/Dialnet-SentidoLiteralYSentidoFigurado-4596437.pdf>
- Canelo, P. (2012). Los efectos del poder tripartito: La balcanización del gabinete nacional durante la última dictadura militar argentina. *Prohistoria*, 17, 129-150.
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/195651>
- Cárdenas, V. (2017). Releyendo a Ferdinand De Saussure: el signo lingüístico. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad Nacional de Jujuy*, (51), 27-38. <https://www.redalyc.org/pdf/185/18554668002.pdf>
- Casas, Q. (2017). Crítica de 'El lado oscuro del corazón': En busca de la poesía. *el Periódico, Ocio y Cultura*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170907/critica-lado-oscuro-corazon-eliseo-subiela-6269963>
- Casasola Rojas, A. (2004) *Poética: cine mexicano hacia el año 2000* [Tesis de Maestra en Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México].
https://repositorio.unam.mx/contenidos?c=pQ8wXB&q=cine_._po%C3%A9tico&t=search_0&as=1&d=false&a=-1&v=0

Chatman, S. 1990. *Historia y discurso*. Madrid: Unigraf. S.A en Móstoles

Cruz Salgado, I. (2004) *La función poética en el cine: el lado oscuro del corazón* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México]. https://repositorio.unam.mx/contenidos?c=pQ8wXB&q=cine_.po%C3%A9tico&t=search_0&as=1&d=false&a=-1&v=0

Curry, R. Hernández, C. (2010). Un ejercicio de “intermedialidad”: “asenso y caída” en las películas *El lado oscuro del corazón* y el poema “Nocturno de San Idelfonso”. *Texas A y M University. letrashispanas*. https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Un+ejercicio+de+%E2%80%9Cintermedialidad%E2%80%9D%3A+%E2%80%9Cascenso+y+ca%C3%ADda%E2%80%9D+en+las+pel%C3%ADculas+El+lado+oscuro+del+coraz%C3%B3n+y+el+poema+%E2%80%9CNocturno+de+San+Idelfonso%E2%80%9D+de+Octavio+Paz&btnG=

Dalí, S. (1934). El surrealismo. *Revista Hispánica Moderna*, 1, 233.

Deleuze, G. 1985. *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*. París: *Les Éditions de Minuit*.

Dillon, A. (2020). Miradas recientes sobre/desde el peronismo en el cine argentino de ficción. *Desde el Sur*, 12(2), 525-545.

Fernández, V. H. (2007). Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-practico-de-figuras-retoricas-y-terminos-afines-924724/>

Fiallos Quinteros, P. S. (2011) *El cine de Eliseo Subiela, del discurso poético al melodrama comercial* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), Ecuador]. <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/8264/T-PUCE-3756.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

France Begué, M. (2013). La metáfora viva de Paúl Ricoeur comentada. *Teoliterária* No. 5, Buenos Aires. [file:///Users/usuario/Downloads/Dialnet-TheRuleOfMetaphorCommented-5363354%20\(1\).pdf](file:///Users/usuario/Downloads/Dialnet-TheRuleOfMetaphorCommented-5363354%20(1).pdf)

Galak, E. Orbuch, I. (2017). Cine, educación y cine educativo en el primer peronismo: el caso del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar. *Cine Documental*,

(16), 49-75.

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13262/pr.13262.pdf

García, G. 2013. *Biografía de Eliseo Subiela*. En, *cinelatinoamericano*.
<http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=318>

García, J. L. 2007. *Las figuras retóricas: el lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros

García, Waldo. (s.f.). *Biografía de Eliseo Subiela*. En, *tripod*.
<https://subiela.tripod.com/bio.html>

Gómez, C. J. (2004) *La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español*. [Anales de Literatura Española, N. 17 (2004); pp. 49-72, Universidad de Valencia]. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7259/1/ALE_17_03.pdf

González, G. P. (2021) *Identificación de las figuras retóricas en la película Paprika del director Satoshi Kon* [Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC, Vol. 1, No. XXVIII (2021), 187-195, Universidad del Valle de Atemajam (UNIVA), México].
<https://anuario.coneicc.org.mx/index.php/anuarioconeicc/article/view/519/304>

Gonzales, J. (2014). Cine y pediatría (232). "Pequeños milagros", pequeñas hadas. *Pediatríabasadaenpruebas*. <http://www.pediatriabasadaenpruebas.com/2014/06/cine-y-pediatria-232-pequenos-milagros.html>

Granados Garnica, V. M. (1999) *El mensaje poético en el cine de Rubén Gómez*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México].
https://repositorio.unam.mx/contenidos?c=pQ8wXB&q=cine_.po%C3%A9tico&t=search_0&as=1&d=false&a=-1&v=0

Guinand, S. (2008). Notas sobre Perón y el Populismo. *Cuadernos Unimetanos*, (16), 28-31, *Dialnet*.
https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Guinand%2C+S.+%282008%29.+Notas+sobre+Per%C3%B3n+y+el+Populismo&btnG=

Hernández Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. *Bases para un debate sobre la investigación*, 9-40. Ministerio de Educación y Ciencias de España, Instituto Superior de Formación del Profesorado.

Herrera, L. (2009). La dirección de arte en el lenguaje cinematográfico. *REVISTA IMAGO*, (3).

- Hochet, R. (2016). Biografía de Eliseo Subiela. *DECINE21, DIARIO DIGITAL DE CINE Y SERIES*. <https://decine21.com/biografias/eliseo-subiela-54847>
- Jofré, M. (2000). Semiótica Crítica de la Denotación y la Connotación. *Cyber Humanitatis, No. 14*. <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9107>
- Juan, G. Arturo, M. (2018). Metonimia y metáfora visuales: dos ejemplos Cinema Paradiso y El Cartero de Neruda. *Sincronía No. 73*, noviembre, México. <https://www.redalyc.org/journal/5138/513853876020/html/>
- Karam, T. (2005). Introducción a la semiótica. *Barcelona: Portal de la Comunicació, Universidad Autònoma de Barcelona*. <https://incom.uab.cat/portacom/introduccion-a-la-semiotica/>
- Klinkenberg, J. M. 2006. *Manual de semiótica general*. Bogotá: *Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano*. <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=Nukbh4Aye5gC&oi=fnd&pg=PA200&dq=Klinkenberg.+J.+Manual+de+semi%C3%B3tica+&ots=3Lz2elAaw9&sig=nd8Z8vB2FapcL3kAoy4H4bqQzBw#v=onepage&q=Klinkenberg.%20J.%20Manual%20de%20semi%C3%B3tica&f=false>
- Kruger, C. (2009). Cine y peronismo. *Dialnet. Revista Imagofagia-Asociación Argentina de Estudios de cine y Audiovisuales (ASAECA)*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lara, L. F. (2006). *Curso de lexicología*. México: El Colegio de México.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Menéndez, S. M. (2021). El discurso de las proclamas militares de los golpes de Estado en la Argentina: Un análisis estratégico. *De los Signos y Sentidos, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar Del Plata*. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/166327>
- Mirizio, A. (2020). El cine de poesía: ¿una «referencia literaria innecesaria»? *Anuario De Literatura Comparada. Ediciones Universidad de Salamanca*. <https://doi.org/10.14201/16162020103557>
- Morales Harley, R. (2021). Figuras retóricas en la Rhetorica ad Herennium y en el Natyasastra (I): Figuras de pensamiento. *Revista Iberoamericana de Argumentación*, (23), 43-62. <https://revistas.uam.es/ria/article/view/13479/14569>

- Ortiz Bergia, M. J. (2011). Argentina en los años treinta, crisis y cambios (1930-1943). *Huellas de la Historia*, *núm.* 25. https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Argentina+en+los+a%C3%B1os+treinta%2C+crisis+y+cambios+%281930-1943%29&btnG=
- Pasolini, P. y Rohmer, E. 1970. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rocha, Carolina. (2012). Lazos trasatlánticos: el cine producido entre Argentina y España (1997-2005). *jstor.org. Revista canadiense de los Estados Unidos*. <https://www.jstor.org/stable/24388779>
- Roldán, P. (2020). El lado oscuro del corazón. Amor en las alturas 25 años después. *Cine y todo lo demás*. <https://cineytodolodemias.com/el-lado-oscuro-del-corazon/>
- Subiela, Costa, A., Stivelman, L., Borro, O., Nowak, M., & Aznar, P. (2009). No mires para abajo. *Karma Films*. https://fama.us.es/discovery/fulldisplay/alma991009288899704987/34CUBA_US:VU1
- Todorov, T. 1980. *Teoría de los formalistas rusos*. España: siglo veintiuno editores, sa.
- Vieira Posada, G. J. (2013). *Cine y poesía en El lado oscuro del corazón, de Eliseo Subiela*. [Archivo PDF]. https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=CINE+Y+POES%C3%8DA+EN+EL+LADO+OSCURO+DEL+CORAZ%C3%93N%2C+DE+ELISEO+SUBIELA&btnG=