

CINE Y POESÍA EN EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN, DE ELISEO SUBIELA*

Cinema and Poetry in the Dark Side of the Heart,
by Eliseo Subiela

Gabriel Vieira Posada

Investigador, docente y realizador audiovisual, se formó primero como ingeniero electrónico en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, luego cursó la Maestría en Cinematografía documental y experimental de la Universidad de Paris-Sorbona y la Maestría en Educación y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Barcelona. Actualmente es candidato a Doctor en Artes en la Universidad de Antioquia y coordina la Maestría en Creación Audiovisual, fruto de la alianza entre las Facultades de Comunicaciones y de Artes de dicha universidad. Miembro del Grupo Comunicación, Periodismo, y Sociedad.

gvieira@comunicaciones.udea.net.co

Correspondencia: calle 70 No. 52 – 21, oficina113 del bloque 12.

* Este artículo recoge la revisión de tema efectuada en el marco del Doctorado de Literatura de la Universidad de Antioquia para el Seminario de Poesía, a cargo del Dr. Mauricio OstriaGonzález.

RESUMEN

La relación entre cine y literatura se ha transformado en las últimas décadas, favoreciendo el surgimiento de obras cinematográficas de gran lirismo, liberadas de la *sumisión* que tradicionalmente la literatura esperaba del cine de adaptación. Este artículo explora el cine-poesía a través del análisis de una obra del cine argentino: *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela, y destaca los elementos interdiscursivos que actúan para acercar los textos poéticos en que se basa el filme, a la sensibilidad del espectador. Mediante una meticulosa selección de textos poéticos, letras de canciones románticas y diálogos de su propia escritura, Subiela nos sumerge en un torbellino surreal de sensaciones en torno a la búsqueda del amor soñado. Intertextos y paratextos se alternan 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.

Palabras clave: Análisis filmico, cine y poesía, interdiscursividad, cine argentino, Eliseo Subiela.

ABSTRACT

The relationship between cinema and literature has transformed during the past decades, allowing the emergence of films with great lyricism, freed from the *compliance* that literature commonly has expected from adapted films. This paper explores *poetic cinema* through the analysis of a masterpiece of Argentine cinema, *The dark side of the heart*, directed by Eliseo Subiela. It examines how different types of interdiscursive strategies work together in the film, in order to bring closer to the public the poetry pieces on which the film is based. By means of a meticulous selection of poems and songs, Subiela immerses us in a surreal whirlwind of sensations about the search of the dreamed love. Intertexts and paratexts alternate with the satire in a statement that mixes different types of speeches: verbal, visual, mimetic, diegetic and non-diegetic sounds. Consequently, the spectator of *The dark side of the heart* not only *sees* but also *feels* these poems.

Keywords: Film Analysis, Cinema and poetry, Interdiscursivity, Argentinian Cinema, Eliseo Subiela.

Recibido: 22 de octubre de 2012

Aprobado: 19 de marzo de 2013

INTRODUCCIÓN

No quieras atrapar la poesía; la ahuyentarás.

Jean Cocteau

¿Es posible un cine-poesía? ¿Es posible superar la condición técnica del cine como *reproductor de la realidad*, para entrar en el mundo de la creación *lírica*? En caso afirmativo, ¿cómo procedemos para hacer poesía en el cine? Por otra parte ¿existe en la interdiscursividad una estrategia que facilite el acceso a un lirismo audiovisual?

Se habla de cine-poesía, cine-intimista, cine-arte. Aunque ciertamente no son lo mismo, todos van a contra-corriente del *flujo* comercial de los productos de Hollywood. En esa industria, el lirismo pierde terreno ante el auge del cine de acción y de los efectos especiales; esta circunstancia parece replicar las palabras del personaje del librero, en el filme *El lado oscuro del corazón* de Eliseo Subiela².

“¿Quién va a gastar en un libro de poemas hoy?”

El mercado inclina la balanza en favor de un cine efectista, un cine-evasión en el cual los relatos privilegian una relación con el espectador mediada más por la espectacularidad de los mundos fantasiosos, que por la construcción de un lirismo de la vida cotidiana.

En este orden de cosas, resulta improbable que Hollywood produzca filmes que podamos calificar de *poéticos*³. Encontramos, sí, escenas líricas aisladas en muchos filmes, momentos que nos tocan emotivamente como espectadores y suscitan en nosotros un éxtasis contemplativo. Recordemos, por ejemplo, la escena de los naufragos del *Titanic*⁴, flotando semi-inconscientes entre fragmentos de un iceberg; o la escena del *enfrentamiento mental* entre el protagonista y su primer oponente en *Hero*⁵, al comienzo del filme. Nuestra memoria guarda numerosas escenas como éstas, de películas, que por momentos han logrado conmovernos⁶.

Otro grupo de películas, en cambio, como *Koyaanisqatsi*⁷, *Dersu Uzala*⁸, o la argentina *El lado oscuro del corazón*, que analizaremos aquí, fueron concebidas de acuerdo con lineamientos tanto estéticos como estilísticos que buscan una conexión profunda con el espectador⁹. Para ello, estos tres filmes hacen uso de artilugios técnicos y expresivos específicos del medio cinematográfico, buscando facilitar en el espectador la ruptura con su percepción cotidiana de la realidad, y permitir así *revisitar* dicha realidad desde otra perspectiva: el *modo poético*.

Una lista de tales artilugios abarca el uso de metáforas en los relatos, el debilitamiento de la coherencia del argumento, el montaje de relatos en paralelo, el empleo de los primeros planos que favorecen la sinécdoque, las traslaciones de

cámara o *travellings* que “pegan” al espectador de la acción, los puntos de vista subjetivos, las angulaciones de cámara que cambian la perspectiva con que miramos el mundo, los fundidos encadenados, las aceleraciones y desaceleraciones del tiempo, las repeticiones cíclicas, la manipulación de la luz para crear atmósferas visuales particulares, el protagonismo de la banda sonora, la modulación del ritmo, entre otros.

Son recursos con los que el cineasta crea y moldea su obra en un proceso de *diégesis* y *mímesis*, con la debida dosificación de los caracteres, y todo ello organizado en una deliberada sucesión de imágenes y sonidos a través del proceso de montaje.

Eliseo Subiela y el cine en Argentina

La industria del cine en la Argentina fue pionera en América Latina; en 1896 se importaron desde París las primeras versiones del *Cinématographe* de los hermanos Lumière, rebautizando su invento con el nombre de *Vivomatógrafo*. Traídos inicialmente por la curiosidad propia de los avances de la técnica, el Vivomatógrafo y sus competidores encontraron rápidamente diversos campos de aplicación: capturaron el movimiento de las ciudades y del campo, las actividades de los obreros fabriles, las fiestas aristocráticas o los eventos del Estado en los primeros noticieros filmicos.

Estas producciones pronto constituyeron actividades rentables, en una incipiente industria cinematográfica que se destacó como potencia del cine a nivel latinoamericano, al lado de México y Brasil (Maranghello, 2005, p. 102)¹⁰.

Un aspecto que afectó el desarrollo armonioso de esta industria en los países latinoamericanos, fue la poca fidelidad del público hacia su cine; mientras las películas de Hollywood alcanzaban con facilidad la barrera del millón de espectadores en cada país, a los films latinoamericanos les resulta difícil aún hoy alcanzar los 50.000 espectadores en promedio para cada filme¹¹, a pesar de contar con decenas de salas de exhibición en sus ciudades principales. Es importante mencionar aquí este aspecto, porque la crisis de las taquillas nacionales en proyectos comerciales anula la rentabilidad de los exhibidores, lo cual conduce a que tanto las productoras como las distribuidoras menosprecien aquellos proyectos cinematográficos que, desde su concepción, apuntan a un cine poético o cine-arte. Consecuentemente, son pocos los ejemplos que encontramos en la región de este tipo de cine.

En 1942, Alberto de Zavalía produjo *Malambo* basada en una leyenda rural, en la cual los protagonistas representan personajes simbólicos, inmersos en una lucha entre la madre tierra y hombres llegados del lejano sur; este filme fue bautizado como *poema cinematográfico* porque en él prima lo poético sobre lo social (Maranguello, 2005, p.103).

Otros directores del cine argentino que se arriesgaron a mediados del siglo XX con nuevas propuestas narrativas y estéticas fueron: Daniel Tynaire, Leopoldo Torre Nilsson, Lucas Demare y Manuel Antin; éste último asociado por la crítica con el director francés Alain Resnais¹²; Antin interrumpe el tiempo presente en sus relatos para introducir historias pasadas y futuras, con lo que logra climas fantásticos reforzados con sus originales propuestas de montaje. También, privilegia la ambigüedad de la imagen mediante atmósferas abstractas e intensas, que se alejan de las convenciones del cine tradicional.

En la misma línea se destacó el cine poético de Fernando “Pino” Solanas: *El viaje* (1992), *La nube* (1997); metáforas siempre revolucionarias sobre la realidad argentina y latinoamericana. Para Solanas, la obra artística que busca expresar el mundo, encuentra su fuerza por la vía de la expresión poética, la cual no es concreta sino que ofrece al espectador la posibilidad de *múltiples interpretaciones*; de ahí su magia y su resonancia¹³.

El director Eliseo Subiela aparece en el panorama del cine argentino con el colectivo *Realizadores de Mayo*, al cual pertenecían Solanas, Humberto Ríos, Pablo Szir, Nemesio Juárez, Jorge Cedrón, Rodolfo Kuhn, Jorge Martín, Enrique Juárez, y Octavio Getino.

Por desgracia para los directores de esta generación, entre la que se encuentra también el realizador Fernando Birri, los golpes de estado de 1966 y 1976 y las dictaduras militares bloquearon la industria cinematográfica (con una breve intermitencia durante el retorno del peronismo, en 1973); esto sumado a las dificultades para articular una adecuada distribución y exhibición de las obras, contribuyeron a que muchos cineastas argentinos vieran frustrados sus intereses durante casi 20 años, con repercusiones gravísimas no sólo para el cine comercial sino, sobre todo, para el cine documental, el cine de autor y el cine-arte (Maranguello, 2005, p.191).

Sin embargo, a pesar de la represión, algunos escritores y cineastas argentinos lograron plasmar el testimonio de esa época a través de relatos filmicos que incorporaron la metáfora en su modelo narrativo. Destacamos por ejemplo *La tregua* (1974) de Sergio Renán, basada en la novela de Benedetti del mismo nombre; *La Patagonia rebelde* (1974), de Héctor Olivera, *Las sorpresas* (1975), co-dirigida por Luis Puenzo y basada también en cuentos de Benedetti; *Los hijos de Fierro* (1976) de Solanas, que actualizó el mito de Martín Fierro; *Tiempo de revancha* (1981) con guión y dirección de Adolfo Aristarain, quien propuso una resistencia civil desde el silencio, plasmada en la escena final cuando el protagonista corta su propia lengua.

El regreso de la democracia en 1983 trajo un aire fresco y de gran creatividad al cine argentino¹⁴. Eliseo Subiela es un digno ejemplo de ello. Después de haber

realizado *La conquista del paraíso* (1980), su primer largometraje, Subiela produjo en 1987 *Hombre mirando al Sudeste*, la película mejor recibida por el público entre los cineastas de su generación, dando al director un reconocimiento mucho más allá de las fronteras de su país; ganó los Festivales de San Sebastián y La Habana, obtuvo mucho éxito entre el público y hoy se considera un filme *de culto*¹⁵.

Le siguieron *Últimas imágenes del naufragio* (1989) y su obra más conocida: *El lado oscuro del corazón* (1992)¹⁶, basada en textos poéticos de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelmán. Después realizó *No te mueras sin decirme a dónde vas* (1995), *Despabilate, amor* (1996), *Pequeños milagros* (1997) y *Las aventuras de Dios* (2000). Allí tuvo la idea de realizar *El lado oscuro del corazón 2* (2001), reconquistando parte del éxito de la primera parte; luego vino *Lifting de corazón* (2005), *El resultado del amor* (2007) y *No mires para abajo* (2008), todas con guión del director.

Análisis interdiscursivo de *El Lado Oscuro del Corazón*

La película *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela está construida con base en 5 cuadros¹⁷, claramente demarcados y separados mediante el efecto visual del *fundido a negro*¹⁸.

Las acciones de la película configuran una trama en la cual Oliverio, poeta de Buenos Aires, sin trabajo fijo al igual que sus dos amigos bohemios, vende sus poemas en la calle o se alquila a una agencia de publicidad para tener con que vivir. Su obsesión es encontrar, entre las mujeres que ceden a sus encantos, una que sepa volar cuando hagan el amor. En paralelo con esta búsqueda incesante, la muerte merodea la vida de Oliverio, buscando que éste desista de sus creencias sobre el amor y se integre a una vida laboral *normal*.

Esta película presenta, en un relato ficcional, el conflicto y las contradicciones que se plantea el director, construyendo una interdiscursividad a partir de diversos textos:

1. Poesía declamada sobre la imagen: intertextos¹⁹.
2. *Remake* de las poesías mediante la representación actoral de la trama y las sub-tramas, al servicio de un argumento – acaso la búsqueda del amor ideal: paratextos, hipotextos e hipertextos.
3. Música y canciones, diegéticas o extradiegéticas: intertextos, forgeries, pastiches (imitación burlesca).

El director Subiela entrelaza diferentes discursos en este relato, para hacer de *El lado oscuro del corazón* un filme lírico:

La visualidad

- Subiela elige para sus atmósferas visuales un manejo que alterna entre el claroscuro de las escenas de los encuentros (cabaret, cama), frente a los tonos pálidos y ausentes de sombras que emplea para las escenas del desencuentro.
- Subiela usa sistemáticamente el artificio del encuadre en primeros planos durante los intertextos poéticos. Con ello denota introspección y favorece el enfoque del espectador en el significante poético.
- El director se arriesga a mantener los poemas en su versión original y a utilizar la declamación en primera persona como parte de la actuación; esto distancia al espectador a la mejor manera *brechtiana*²⁰. Además, los poemas son *interpretados* (remake) por las acciones de los protagonistas en las puestas en escena, con ángulos, encuadres y movimientos de cámara cuidadosamente preparados y ejecutados (paratexto)²¹.
- También emplea constantemente los movimientos de traslación de la cámara, mediante *travelling* y grúa, lo cual hace que el espectador sienta desde muy temprano intimidad con los protagonistas y familiaridad con sus estados de ánimo. Nótese cómo este efecto es claramente inverso al distanciamiento que produce la declamación de los textos poéticos, enunciado en el punto anterior. En consecuencia, se da casi un juego dialéctico entre el distanciamiento que produce el recitativo y la cercanía emotiva que resulta de la propuesta visual.

La sonoridad

- En cuanto al diseño sonoro diegético, primero tenemos la voz que narra los poemas, intimista -casi aséptica-, incontaminada del mundo exterior: los poemas se escuchan con los ruidos externos atenuados; por ejemplo, en la fila del banco o en la cafetería. Solamente en el diálogo figurado de los dos protagonistas frente al mar, éste aporta su voz que, en vez de conciliar, resalta la inmensidad que los mantiene alejados e incommunicados.
- También está la música diegética, como los coros de los marineros en el cabaret o la canción de Fito Páez en el subterráneo, además de las canciones que deliberadamente se asocian a la música real del cabaret, en su mayoría boleros, con letras de gran pertinencia.
- El diseño sonoro extradiegético, por su parte, incluye la voz poética declamativa, cuando el poema se escucha mientras el actor camina por la calle, y también incluye la música incidental, bien lograda en este filme mediante la construcción de Lei-Motivs que refuerzan los estados de ánimo extremos que viven los protagonistas: acercamiento vs. alejamiento.

Por ejemplo los temas tanguísticos, todos extradiegéticos en la música incidental, transfieren su carga de profunda melancolía y son empleados cada que el director quiere subrayar la imposibilidad del amor entre los protagonistas.

La estructura narrativa y los hipertextos poéticos

- Desde el punto de vista de la estructura narrativa, *El lado oscuro del corazón* construye una aventura, un viaje, una conquista en torno al argumento universal del amor voluble y cambiante²², que permanece como eje central del propósito narrativo, más allá de los constantes elementos oníricos y escenas surrealistas.
- El contrapunto narrativo central ocurre entre Oliverio, el poeta, y Ana, la puta. El nudo está en la imposibilidad de entregarse al amor, a pesar de que ambos se descubren plenos en él. Las razones de él son distintas a las de ella: ella lo aleja porque amenaza su plan de huir del país con su hija hacia una vida mejor; él porque es la primera vez que encuentra una mujer con quien volar.
- Al final de la película, la fuerza destructora de ese encuentro hace también de soporte reparador, en cuanto la mujer cumple su sueño de irse del país con su pequeña hija, mientras Oliverio encuentra otra mujer que sólo busca hombres interesados en volar como ella; de allí renacerá el primer poema del filme, denotando la esperanza de un nuevo comienzo.
- Lo interesante en este giro final hacia el *happy end* es que, de alguna forma, Oliverio se pasó años de su vida intentando encontrar el amor en la compañía de mujeres que nunca pensaron realmente que volar fuera una prioridad irrenunciable, como lo es para él. Cada historia terminaba, después del coito, en un vacío insostenible que Subiela representa muy bien con la caída al vacío en la trampa que Oliverio fabricó en su cama, trampa que Ana usó contra él cuando ya tuvo el dinero suficiente para huir a Europa, después de un coito sublime, a modo de despedida de Oliverio.
- Una escena muy lograda en el filme ocurre cuando Subiela efectúa un *duelo contrapuntístico* con dos poemas de Mario Benedetti, cada uno en boca de uno de los dos protagonistas²³. Oliverio está del lado Argentino y Ana del lado Uruguayo, separados por el mar. Oliverio propone, insiste, suplica, mientras Ana rechaza, niega, deshace. La yuxtaposición de imágenes hace sentir al espectador que ellos *casi* pueden verse frente a frente, muy cerca el uno del otro; al final, Ana le ordena insistentemente que no la quiera y Oliverio se descubre atrozmente solo frente al mar en ocaso²⁴. Un barco que pasa refuerza la partida de su amada, que ya se avecina.

La postura surrealista:

En esta película, Subiela incluye algunas escenas con un toque claramente surrealista. Se destacan las siguientes²⁵:

- El hueco en la cama, por el cual es posible deshacerse de los amantes *que no vuelan*
- Conversaciones con su mamá, personificada como *una vaca*
- El intento la seducción de la muerte, en la magnífica escena en el tren, hasta llevarla a dudar de la existencia de Dios
- El transporte de falos gigantes por el centro de la ciudad y la vagina a la entrada del taller de Gustavo
- Conversaciones consigo mismo, amordazado en el closet
- *Oli se mete dentro de Ana*, cuando hacen el amor por última vez
- El vuelo sobre la ciudad nocturna, mientras Oli hace el amor con Ana
- Oli se queda congelado en la calle y declama un poema a través de una taquilla de banco

Los personajes

- El personaje de la muerte, hermosa y fría, configura ciertamente uno de los aspectos más fuertes y mejor contruidos en la historia. Su novedad incluye tres facetas: en la primera, esta muerte cumple su papel acostumbrado de llevarse a los vivos, labor que cumple puntualmente y sin mucho apuro (hay una escena en la que la muerte espera pacientemente a que su víctima de turno cumpla con su último deseo: comerse un *submarino*). La segunda faceta, que se devela poco a poco, nos muestra que esta muerte no viene a llevarse a cualquier vivo, sino a los que están *vacíos de amor*. En efecto, hay una escena en la que la Percanta guía por un puente a una madre y a sus hijos, rechazados por la sociedad y desesperados por su extrema pobreza. La tercera faceta es sorprendente y maravillosa: en el relato de Subiela, la arrogancia de la muerte cede poco a poco terreno ante los avances de Oliverio en sus pesquisas sobre el amor; al comienzo del filme y hasta bien avanzado el conflicto, la muerte se burla implacablemente de la mente juguetona y soñadora de Oliverio, y lo presiona a adoptar una *vida normal*, para lo cual lee continuamente ofertas de empleo. En paralelo, Oliverio pierde el miedo a la muerte con desparpajo, a medida que crece su amor por Ana, y también

por él mismo; no sólo ya no le teme, sino que coquetea con ella y la reta a vivir y a sentir como él. En una escena que mencionamos antes, Oliverio y la muerte viajan de noche en un tren que podría representar el trayecto mismo de la vida, con su constante y monótona sonoridad. La fuerza alcanzada por Oliverio doblega a la muerte, quien se confiesa apenas cumplidora de unas órdenes cuya autoría ignora; termina cuestionando la existencia de Dios y comenta lo terrible que sería descubrir que nunca hubo un autor detrás de esas órdenes.

- Dos amigos se suman al universo que moldea el personaje de Oliverio. El primer amigo, Augusto, es un escultor obsesionado con provocar mediante su obra escandalosa el debate público sobre la sexualidad libre, enfrentando frontalmente los postulados moralistas de la religión. A primera vista sus apetitos -sexo y comida- parecen tener dominio sobre él; la entrada a su taller tiene forma de vagina y sus esculturas representan órganos genitales gigantescos. Pero más allá de su carácter instintivo y anarquista, Augusto aporta a la construcción de respuestas sobre el rol del amor, cuando describe su próximo peldaño como artista: realizará una escultura en la que Cristo, con serenidad, vence a la muerte penetrándola sexualmente; ésta cederá al poder del amor con sus ojos desorbitados y su cuerpo en convulsión.
- El segundo amigo de Oli es Erick, un canadiense que se quedó en Buenos Aires. Es una especie de adorador del paraíso caótico que él ve en América Latina; divorciado y fascinado por la exuberancia de las mujeres latinas, predica también el amor libre; pero finalmente lo sacrifica e intenta una vida de pareja con una de sus amantes.
- Cuando Oliverio y Ana aceptan lo sublime de su encuentro y levitan mientras hacen el amor, la muerte es presa de náuseas y se retira, pues esto aplaza totalmente sus planes con Oliverio. Al final de la película, cuando la muerte creía que Oliverio era suyo por fin porque Ana lo lanzó al abismo del hueco de su cama, descubre que Oliverio encontró con regocijo a la mujer soñada: la que, irreductible como él, sólo acepta como pareja a un ser que vuela. En un remate de gran ironía, la muerte quiere aparentar dignidad y fortaleza, pero se aparta de su incorporeidad y pide en el bar una ficha para llamar desde el teléfono público. Probablemente busca un medio para comunicarse con su amo porque no soporta más su fracaso.

Los lugares

- Los lugares de rodaje que Subiela elige para recitar los poemas son tan diversos como significativos: la cama donde Oliverio intenta encontrar a su mujer soñada, la que sea capaz de volar con él; el cabaret en las noches o las cafeterías durante el día, donde ronda insistente en busca de ese amor; en los

barcos o frente al mar, donde Oliverio vuelve una y otra vez para encontrarse con la mujer que le ha mostrado la posibilidad más cierta de un amor real. Pero, una vez hallado el amor y una vez también develada su imposibilidad entre los dos, los poemas se internan en escenarios desesperados: la taquilla de un banco, un almacén de zapatos, las ventanillas de los autos en un semáforo, o un muelle solitario.

CONCLUSIONES

El lado oscuro del corazón, de Eliseo Subiela es un ejemplo de cine-poesía surrealista; provocador y con logros suficientes para calificarlo de pieza destacada en la filmografía latinoamericana del Siglo XX.

La interdiscursividad de Subiela emplea recursos tan variados como ingeniosos. Por ejemplo, el respeto por los poemas que los protagonistas recitan, implica un riesgo del que tanto Subiela como el espectador salen bien librados: lejos de monotonizar la trama, los diálogos en prosa poética o en verso provoca un distanciamiento audaz²⁶, que beneficia la comprensión global del filme. A diferencia de otros poetas del cine como Buñuel, Pudovkin, Cocteau, Duras, Robbe-Grillet o Resnais, *El lado oscuro del corazón* no sacrifica ni mengua el argumento. Bien al contrario, el argumento y la trama se ofrecen diáfanos al lector, en aguas del surrealismo.

En el filme, Oliverio, Ana, la Muerte y Gustavo, el amigo escultor de Oli, empujan la imposibilidad del amor hasta sus últimas consecuencias; es posible descubrir nuestra alma gemela, la búsqueda no cesa, aún con la muerte respirándonos en el cuello y con la sociedad exigiendo que asumamos el papel de personas *responsables*.

El argumento del filme corresponde a la estructura *Amor voluble y cambiante*, según la clasificación de Balló. Este *motor narrativo* evoluciona con sub-tramas que nos llevan por las calles de Buenos Aires y Montevideo, a espacios cotidianos de los caracteres, como el cabaret, el taller del artista, la venta de asados, los cuartos de habitación de los protagonistas y, por supuesto, el mar que hoy une y mañana separa.

Subiela combina una selección meticulosa de textos poéticos, letras de canciones románticas y diálogos de su propia escritura, en un torbellino surreal de sensaciones en torno a la búsqueda del amor soñado. Los intertextos y paratextos se alternan con el pastiche satírico en un relato que enfrenta y mezcla sin piedad los diferentes tipos de discursos –verbal, visual mimético, diegético y sonoro extradiegético- hasta lograr, con atmósferas visuales cuidadosamente preparadas, *travellings* apenas perceptibles pero constantes y unos encuadres de cámara que, privilegiando el primer plano, respetan el espacio necesario a cada medio

discursivo. Como espectadores, nos sumergimos en una profunda nostalgia, o en la desazón completa, o en la esperanza recobrada... así, el espectador de *El lado oscuro del corazón* no solamente ve la montaña rusa y el foso a un lado de la cama de Oliverio, sino que las siente y las vive en carne propia.

Excelente dirección de actores, pertinencia del diseño sonoro del filme, exquisitez con la *visualidad* que se nos ofrece del relato: coloraciones propias de cada estado de ánimo, primeros planos íntimos y respetuosos del texto poético. Eliseo Subiela logra burlar la frialdad de la muerte tentándola con el amor. Es quizás la mejor sensación que deja el filme, después de una historia de amor que se quiebra mil veces y que al final no duele porque respeta la dialéctica de cada carácter, de ser fiel a sí mismo.

NOTAS

1. Este artículo recoge la revisión de tema efectuada en el marco del Doctorado de Literatura de la Universidad de Antioquia para el *Seminario de Poesía*, a cargo del Dr. Mauricio Ostria González.
2. *El lado oscuro del corazón* (1992), película del argentino Eliseo Subiela, con Darío Grandinetti, Sandra Ballesteros y Nacha Guevara en los papeles protagónicos.
3. Nos ocuparemos en este artículo de obras cinematográficas completas y no de escenas *poéticas* aisladas, porque nos va a interesar el análisis de la ruta que recorre el cineasta desde la concepción del relato audiovisual (significante), hasta su forma particular de utilizar los medios cinematográficos para alcanzar el *lirismo* cinematográfico: ritmo, atmósferas visuales, diseño sonoro, caracterización de personajes, entre otros.
4. *Titanic* (1997), ambiciosa producción estadounidense realizada por James Cameron, en la que se aprovechan los recuerdos de una sobreviviente del naufragio para relatar una relación amorosa marcada por los prejuicios sociales.
5. *Hero* (Héroe, 2002) de Zhang Yimou, película china que ofrece momentos de un gran lirismo en torno a las pugnas entre guerreros legendarios; logra una extraordinaria efectividad del relato poético al combinar una fotografía exquisita, un diseño sonoro armonioso con efectos visuales como la cámara lenta y la ingravidez de los protagonistas.
6. Véanse, por ejemplo, *Sheltering Sky*, de Bertolucci, *Zabriskie Point*, de Antonioni, o la escena final de *La Vendedora de Rosas* de Víctor Gaviria.
7. *Koyaanisqatsi - Life Out of Balance* (1982), de Godfrey Reggio, primera parte de lo que sería luego una trilogía formada además por *Powwagatsi* (1988)

y *Naqoyqatsi* (2002). Son documentales singulares que reflejan la colisión entre dos mundos obligados a convivir: por un lado la vida de los hombres en la sociedad moderna, la vida urbana y occidental, llena de tecnología, ciencia y consumismo; por otro, la naturaleza y el medio ambiente del planeta Tierra. Sin voz humana, tan sólo con el poder de las imágenes y la banda sonora minimalista de Philip Glass, Godfrey Reggio presentó el primero de estos documentales ante 5000 personas el 4 de Octubre de 1982 en el Radio City Hall de Nueva York, convirtiéndose al instante en un documental de culto.

8. *Dersu Uzala* (1975), película ruso-japonesa dirigida por Akira Kurosawa. En la trama, el capitán Vladimir Arseniev es enviado con un grupo de hombres a investigar la geología de unos bosques siberianos; allí conocen al cazador *Dersu Uzala*, extraño habitante de la taiga, con quien Arseniev tiene vivencias muy fuertes y nace entre ellos una estrecha relación de amistad. La película es un canto a la amistad y a la bondad desinteresada; enseña la destructividad que tiene la “civilización” y la necesidad del hombre de convivir con la naturaleza. Contiene innumerables escenas que, por su sensibilidad poética, perduran largo tiempo en la mente del espectador.
9. De nuevo, son referentes los filmes *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni, y *Sheltering Sky* (Refugio para el amor, 1990) de Bernardo Bertolucci. De éste director recordamos escenas de gran lirismo en otros films como *El último Tango en Paris* (1972), *1900 (Novecento)*, (1976), y *El último emperador* (1987).
10. Véase además, en este libro de Maranguello, el capítulo: Industrialización, producción y consumo, pp. 66-147.
11. Este requisito mínimo de 50.000 espectadores permite en Argentina recibir el beneficio de los subsidios que otorga el Estado, a través del INCAA.
12. Resnais, junto a Truffaut y Godard, orientaron los pasos de la *Nouvelle Vague*; su destacada producción de películas no comerciales incluye films de gran lirismo, como *Hiroshima, mi amor* (1959) sobre textos de Marguerite Duras, o *El año pasado en Marienbad* (1961), con guión de Alain Robbe-Grillet en adaptación libre de la novela argentina *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, o *La guerra ha terminado* (1966), entre otros.
13. Véase la entrevista que el crítico Oswaldo Osorio realizó a Solanas, publicada en la Revista Kinetoscopio, Vol. 10, No. 50, 1999, Medellín, pp. 38-41.
14. En el periodo post-dictadura, entre 1983 y el final del siglo XX, encontramos un cine argentino renovado en su vigor narrativo y con propuestas estéticas sorprendentes; además de las películas de Eliseo Subiela, cabe destacar por ejemplo *Gracias por el fuego* (1983) de Sergio Renán, basada en la novela de Benedetti, *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg, *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, Ganadora de un Oscar y un Globo de Oro, la también

premiada *Tangos, el exilio de Gardel*, de Pino Solanas, la comedia *Esperando la carroza* (1985) de Alejandro Doria, La película del rey (1986) de Carlos Sorín, Juan: como si nada hubiera sucedido (1985/87) de Carlos Echeverría, *La deuda interna* (1988) de Miguel Pereira, *Sur* (1988), con la que Solanas ambicionó nuevamente una síntesis con los códigos de otras artes, *Después de la tormenta* (1991) de Tristan Bauer, *Un lugar en el mundo* (1992), de Adolfo Aristarain, *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic, *Gatica, el mono* (1993) de Leonardo Favio, *Caballos salvajes* (1995) de Marcelo Piñeyro, la ópera prima de Fabian Bielinski *Nueve reinas*(2000), *El hijo de la novia* (2001) de Juan José Campanella, *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro, *Historias mínimas* (2002) de Carlos Sorín, *Un novio para mi mujer* (2008), de Juan Taratuto y la ganadora del Oscar a Mejor película extranjera en 2010, *El secreto de tus ojos* (2009), también de Campanella. A pesar de no constituirse propiamente como cine-poesía, hay en todas ellas escenas de gran lirismo narrativo.

15. En *Hombre mirando al sudeste*, la historia trata de Rantés, un joven que aparece imprevistamente pretendiéndose extraterrestre en un hospital mental, al punto de hacer dudar a su doctor de la validez de su vida anterior. Es una obra profundamente metafísica, construida en una perturbadora atmósfera fantástica, en la que se oponen la razón y la afectividad.
16. Subiela rinde homenaje a Mario Benedetti en el filme, al incluir la imagen viva del poeta en dos escenas del cabaret, en las que recita en alemán su poema *Corazón coraza*.
17. Para entender cabalmente las estrategias narrativas que sigue esta película en sus diferentes cuadros y su efectividad sobre las sensaciones que percibe el espectador, es necesario seguir la cronología por escenas que se incluye en Anexo.
18. Este efecto, en el cual la imagen se desvanece hasta que desaparece completamente de la pantalla, se ha asociado en la literatura como el final de capítulo. Véanse los estudios de Christian Metz sobre este particular en *Ensayos sobre la significación en el cine* (Vol I), referido en la bibliografía.
19. En este filme, Subiela inserta 23 intertextos poéticos. Véase la cronología por escenas en Anexo.
20. Bertold Brecht, dramaturgo alemán fundador del grupo de teatro *Berliner Ensemble*, creó hacia 1940 un método de actuación que aún hoy goza de muchos seguidores; según este método, el actor *no debe vivir* su papel –como sí lo hace la mayoría de actores de Hollywood- sino que debe mantener la conciencia de estar *representando* a otro. Uno de los ejercicios en esta técnica consiste, por ejemplo en recitar sus líneas durante los ensayos en tercera persona, como si la acción *le ocurriera a otro*, diferente del mismo actor.

21. Igual ocurre en el impactante filme *Romeo + Juliette (2006)* de Baz Lurhmann, en el cual las acciones transcurren en nuestra época, pero los actores recitan los versos originales de Shakespeare. Eso produce en el espectador un fuerte distanciamiento que le mantiene alerta respecto a la vigencia de la trama en el mundo moderno.
22. Véase el libro *La Semilla Inmortal*, de Jordi Balló, referido en la bibliografía. Este autor sugiere que todo relato de ficción puede ser contado a partir de la combinación de veintiún posibles argumentos universales.
23. Se trata de los poemas: *Canje* y *No me sirve*.
24. Al combinar los dos poemas, el resultado en la película resuena de la siguiente manera:
- Oliverio:** Es importante hacerlo / quiero que me relates / tu último optimismo / yo te ofrezco mi última / confianza...
- Ana:** La esperanza tan dulce / tan pulida tan triste / la promesa tan leve / no me sirve...
- Oliverio:** Aunque sea un trueque / mínimo / debemos cotejarnos...
- Ana:** No me sirve tan mansa / la esperanza / la rabia tan sumisa / tan débil tan humilde / el furor tan prudente / no me sirve / no me sirve tan sabia / tanta rabia
- Oliverio:** Estás sola / estoy solo / por algo somos prójimos / la soledad también / puede ser / una llama...
- Ana:** No me quieras, / Por favor no me quieras, / no me quieras, no me quieras...
25. Subiela se ha declarado admirador de Buñuel y del poeta Huidobro, cuyos textos incluyó en *El lado oscuro del corazón 2*, segunda parte de la saga.
26. Distanciamiento en el sentido Brechtiano del término.

ANEXO:

CRONOLOGÍA POR ESCENAS EN EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN

CUADRO 1: (00 A 22'26")

1. Escena cama; cae la mujer que no vuela. Intertexto: poema *No se me importa un pito* O. Girondo.
2. Hombre observa por la ventana el mundo de la TV (nacimientos, barbarie) – Saxofón.
3. Hombre viaja (Intertexto: poema *Yo no sabía que no tenerte...*, J. Gelman.) y presenta un comercial.
4. Encuentro de los personajes: ella, en su cocina, él en el restaurante. “Como si él la viera, como si ella lo viera”... piano (variante saxo).
5. Cabaret Sefini (como el nombre del poema de Gelman) Música Carabelas de Cristóbal Colón – Refuerza los aires de Conquista-Conquistado.
6. Bolero “Somos”, de Mario Clavell. Intertexto: de nuevo el poema *No se me importa un pito*, O. Girondo; ella pasa la prueba (Tarifas para vuelos Forgerie o Paratexto), bailan sobre el bolero, va con Intertexto: poema: *Táctica y Estrategia*, Mario Benedetti. Ella se lo sabe y concluye.
7. Intertexto: poema *Corazón Coraza*, M. Benedetti. Éste, en alemán, repite el ritual.
8. En casa, ella le entrega un libro. En general un tipo al que le gusta la poesía no debe ser un mal tipo.
9. Barco. Música de desasosiego, perturbadora, con reminiscencias de tango. En la cafetería del barco (confirmación de la perturbación presente en la mente de Oliverio):

Oliverio – *¿Conoce a Benedetti?*

Camarera - *Benedetti...*

Oliverio - *Sí...*

Camarera *¿Trabaja acá?*

Oliverio *¿Usted quiere ir al paraíso? No se preocupe, las putas van a llegar primero... ¿Me da un cafecito?*

Camarera - *Bueno...*

10. Ciudad sucia y fría. Taller del escultor- La vagina.

11. Compras infantiles en paralelo. Él arma un tren, ella se prepara para ir al cabaret.
12. Llega la muerte y lo recrimina por no trabajar, lo reta a admitir que ella es la mujer más importante de su vida. Intertexto: poema *Comunión Plenaria*, O.Girondo.
13. Salen a la calle, crescendo, escena nocturna con acordes épicos, en crescendo. Interviene un policía y pregunta a la muerte si la están molestando? No, Sí.

FIN CUADRO 1 - FUNDIDO A NEGRO

CUADRO 2 (22' 26" A 39'03")

14. Exposición erótica y defensa de la sexualidad libre.
15. Intertexto: poema *Preguntas*, J. Gelman: Ya que navegas por mi sangre y conoces mis límites... Cambio Poema por bife de chorizo. Regresa la Música Lei Motiv de perturbación. Oliverio está ausente durante la cena. Raccord con:
16. Tren-instrospección – Le piden ponerse al día con su cuenta- Sale de allí-Ciudad fría.
17. Pastiche/Travestismo Canción Fito Páez: Ciudad de pobres corazones (Altera el orden de las estrofas -27'30"). Alterna la canción con la llegada a la nueva casa, más modesta, donde calzoncillos colgados se mezclan con poemas colgados del mismo cordel). La canción inunda todo “Esta puta, puta ciudad...(bis)” Raccord sonoro.
18. Música triste, de sonoridad barroca, que va invadiendo la secuencia de planos en la Calle en los que el Poeta y una madre con sus hijos en la mendicidad buscan recibir monedas de los conductores de vehículos. Intertexto: poema *Pleamar*, O.Girondo; Intertexto: poema *Restringido propósito*, O.Girondo; Intertexto: poema *Membrete*, O. Girondo; Intertexto: poema *La esperanza dispone de tantos terrenos baldíos*, O.Girondo. (La música se eleva en plegaria sublime). Regreso por las calles frías.
19. Taller. Gustavo retenido en la comisaría. Venta y transporte del falo por las avenidas de la ciudad. Música cómica. Encuentro amable de Gustavo con su hijo abogado. Van a un bar. Bailan.
20. Mujer bigotuda. Intertexto: poema *Espantapájaros 22*, O.Girondo. (*Remake*, Paratexto: Montaña rusa) Cae en el hueco de la cama.

21. Calle, Lei Motiv de confusión. Segundo encuentro con La muerte. Oliverio le recrimina meterse siempre con gente joven. Desfile fúnebre con la mujer de la calle y sus niños. Música sacra de nuevo. Coqueteo macabro, con música divina. Pasaje antitético. Coqueteo macabro. Confesión de la muerte sobre su debilidad frente al acto creador del poeta.

FIN SEGUNDO CUADRO - FUNDIDO A NEGRO

CUADRO 3. (39'03" A 59'54")

22. Nuevo encargo publicitario. Lo lleva personalmente, cruza en barco. Llega al cabaret. Oliverio entrega a Ana una carta con el poema. Intertexto: poema *No te salves*, M. Benedetti. Ana lo lee y mira a Oliverio con aceptación. Tango en crescendo, cámara lenta, luz en claroscuro y contraluz.
23. Diálogo de acercamiento e identificación en el cabaret: “Escribo, y cuando necesito dinero me alquilo y hago publicidad. Ah, ¿sos una puta, como yo? Benedetti declama en alemán a una puta. Intertexto: poema *Corazón Coraza*, M. Benedetti.
24. Haciendo el amor, levitan. Ella corta. Hablan de la vida de ella, ahorra para irse a Europa. Le propone a Oliverio montar un burdel. Él lo va a pensar. Lo despacha.
25. Oliverio viaja de regreso, en el barco. Intertexto: poema *Sefiní*, J. Gelmán. Música de confusión y desazón. La muerte lo espera en el muelle, imponente y perturbadora. Le propone trabajo como gerente de marketing. Oliverio descuelga Poemas del cordel y los vende en la imprenta.
26. Oliverio visita un tendero: Intertexto: poema *Dicotomía Incruenta*, O. Girondo.
27. Taller. Gustavo propone exponer frente a casa de Gobierno, fuera de las jaulas de una exposición cerrada.
28. Matan el hambre con un Poema. Intertexto: poema *Costumbres*, J. Gelmán. Al dueño del asadero le parece un poco raro el Poema. Música cómica.
29. Oliverio juega con el tren; está distraído, ausente. Se descubre a él mismo dentro del closet, le reclama que vayan a buscar alguna chica, aunque no vuele.
30. En la cafetería, repite Intertexto con el final del poema *Me importa un pito*, O. Girondo, a una mujer invidente. Música de piano romántica, ternura diferente, muy íntima (Buena escena). Retorna la música de piano romántica. No la envía al hueco.

31. Oliverio acompaña a la ciega en tranvía hasta su casa. Regresa a pie de noche, haciendo el ejercicio de caminar sin ver (identificación pueril con la invidente). Lo interrumpe la voz de su mamá, quien le recrimina que ya ni siquiera puede vivir entre la gente (ella es una vaca). Hubieras podido ser tan feliz, eres fino, inteligente y egoísta. Oliverio corre.

FIN CUADRO 3 –FUNDIDO A NEGRO

CUADRO 4 (59'54" a 1h 31'57")

32. Librero: ¿Quién va a gastar en un libro de Poemas hoy? Oliverio los lleva. Llega la muerte. Coqueteo. La muerte esta vez no retrocede.
33. En la cafetería, Oliverio increpa duramente a la muerte. Le ofrece flores, que ésta rechaza.
34. En tren, con la Muerte, que no sabe para quién trabaja... Sería horrible darse cuenta que nunca hubo nadie, no? Oliverio la tacha de muerte subdesarrollada y le coquetea más insistente y agudamente.
35. Montaje paralelo. Oliverio en casa juega con trencito y piensa. Ana mira los libros de poemas y los guarda. Oliverio se descubre sollozando.
36. Oliverio viaja al embarcadero y llega al cabaret. Bolero “Algo contigo”, de Vicentico. Está Disfrazado, Ana ríe. Se desnuda y pone su corazón con un billete de U\$ 100 en un plato que entrega al camarero. Baila con Ana, que tiene su corazón.
37. Calles, caminan juntos. Cafetería del puerto. Oliverio intenta averiguar el pasado de Ana, ésta cede y habla de la dictadura, que le mató a su marido. Y de su hija, que tiene interna con las monjas.
38. Otra vez calle, encuentro con la *Turca*, que se casa. Foto de los novios. Foto de ambos.
39. Hipotexto. Música lánguida. Junto al mar, se sostienen uno junto al otro, con miedo a admitirse como son.
40. Habitación, Tumba la puerta (Cámara lenta, humo, contraluz, entrega, éxtasis amoroso), Música etérea y romántica, con saxofón y sintetizadores. Amor pasional. Quema del dinero. Fluye el perfume. Se destapan los libros de sus escondites, la llave arde. Ana besa (come) el corazón. Él se mete dentro de ella. Ella lo llama “mi bebé”. Llega la muerte y siente náuseas. Los amantes levitan. La muerte ya no está.

41. Ana despacha a Oliverio con frialdad. Vendrá un japonés que paga muy bien. Discuten.
42. Intertexto: poema *Llorar a lágrima viva*, O.Girondo, Cotidianidad fría, nostalgia, música triste, rostros apesadumbrados, solos.
43. Taller. Gustavo está preso. Oliverio camina con el canadiense por el muelle. A éste le gusta mucho este manicomio: la promesa del cielo y del infierno al mismo tiempo, soñar varias vidas posibles. Asadero, Oliverio no quiere comer.
44. Gustavo sale de la cárcel. Limosina. Asado con la boda del dueño del asadero. Baile campestre. Vals *El Danubio azul*, Oli ve a la vaca a lo lejos. Mamá?

FIN CUADRO 4 FUNDIDO A NEGRO

CUADRO 5 (1h 31'57" a 2h 07')

45. Oli camina y encuentra a su ex-mujer. -Toman un café. Elle le reprocha seguir siendo como un niño. (Escena innecesaria, excepto por esta frase): El amor: ¿cómo amar sin poseer, cómo dejar que te quieran sin que te falte el aire? Amar es un pretexto para adueñarse del otro. Para volverlo tu esclavo, para transformar su vida en tu vida. Cómo amar sin pedir nada a cambio, sin necesitar nada a cambio? Los dos discuten y Oli habla de Ana, su puta.
46. Barco. Cabaret. Oli está elegante. Ofrece fríamente U\$ 300 a Ana: 3 días para él. Ella no acepta: podrías tener suficiente para pedirme que me quede con vos 10 años. Suena el Bolero Inolvidable. Bruscamente, Oli entrega todo el dinero que tiene a Ana para que le meta su mano dentro de la bragueta. Deciden verse más tarde en casa de ella.
47. Continúa el Bolero Inolvidable. Oli camina por la calle de noche y come rápidamente. Los colores son cálidos, se respira optimismo. Termina el bolero cuando Oli llega a casa de Ana y toca a la puerta. Pero al otro lado de la puerta, Ana gime de placer. Oli se va. Ana ha fingido estar con alguien para alejar a Oli definitivamente. Ella se derrumba junto a su puerta. Inicia música lánguida, lei-motiv de conflicto y de separación.
48. Barco, continúa música lánguida que poco a poco se transforma en tango. Oli está completamente tapado. En las frías calles, Oli camina con tristeza y dolor. Queda inmóvil en plena calle. Luego entra aun banco y recita desgarradoramente a la taquillera: Intertexto: poema *Rostros de vos*, M. Benedetti. Alterna Ana en fila y Oli en fila. Ana parece verlo: mirada a cámara. Taquilla banco. Travelling circular a lado y lado de la taquilla. Ana come sola. Oli camina en la noche. Cabaret. Ana está con un cliente, plano de duración interminable, lejano. Nostalgia.

49. Montaje paralelo de eficacia sublime. Oli se acerca al muelle en Buenos Aires. Ana hace lo mismo en Montevideo. El mar nostálgico los separa. Se hablan a la vez, mezclando en forma magistral el contenido de dos poemas simultáneamente: Intertexto: poema *Canje*, M. Benedetti, y poema *No me sirve*, M. Benedetti, entremezclados, cámara fija (había estado en movimiento toda la película): Ana concluye, en s: No me quieras, por favor no me quieras, no me quieras, no me quieras. Oli queda solo frente al mar; un barco cruza lento, como un presagio de la partida próxima de Ana.
50. Taller. El canadiense partirá a vivir con su nueva conquista. (Mal chiste sobre Alianza para el Progreso). Bar despedida breve de los tres amigos, música alegre. Lo echan de la habitación. Ana llama a Oli por teléfono y no lo encuentra.
51. Taller. Gustavo anuncia su nueva obra: Cristo cogiéndose a la muerte: El triunfo de la vida sobre la muerte a través del amor. Ana llama de nuevo. Oli sale corriendo.
52. En la escalera, la Muerte lo detiene. Oli la despacha. Música de encuentro y ternura. Levita mientras avanza en la calle. Encuentro frenético. Travelling circular. Levitan al hacer el amor. Vuelan sobre la ciudad. Sobre el cabaret. Vuelven a casa. Música sostenida finaliza.
53. Cama. Intertexto: parte final de poema *Espantapájaros 1*, O. Girondo: Se declaran su amor, Ana aclara a Oli que no necesita tenerlo para quererlo y lo envía al hueco!
54. Ana parte a Madrid con su hijita. En paralelo, Oli está en un bar; la muerte está allí. Discuten. Música de encuentro en clarinete y piano. Off. Como si se vieran. Oli agradece que Ana iluminó el lado oscuro de su corazón.
55. Aeropuerto. Ve partir a Ana, quien dudaba hasta cuando su hoja la llamó. Ellas se van. Termina la música.
56. Bar. Oli despide a la muerte y se acerca a una muchacha que parece algo a Ana. Intertexto: poema *Nuevo Canal Interoceánico*, M. Benedetti. Ella le responde cerrando la historia, con el intertexto: poema *Espantapájaros 1*, O. Girondo; un hombre que sepa volar. Oli sonrío y mira a la muerte, retador. Ésta baja la vista. Y pide una ficha para el teléfono?
57. Oli en primerísimo plano.
58. Créditos finales. Música.

REFERENCIAS

- Alberá, Francois. (1998). *Los formalistas rusos y el cine: La poética del filme*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, Rudolf. (1990). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Astruc, Alexandre. (1948). “*Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*” (*Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-estilógrafo*), en: *L’écran français*, no. 144, Paris: Alcan.
- Aumont, Jacques. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Balázs, Béla. (1978). *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*. Madrid: Gustavo Gili.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez. (2004). *La Semilla Inmortal: los argumentos universales del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Banfi, Antonio. (1987). *Filosofía del Arte*. Barcelona: Península.
- Bazin, André. (2006). *Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- Cabrera, Julio. (2002). *Cine, 100 años de filosofía.*, Madrid: Gedisa.
- Cano, Pedro. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen, Poética y Retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Eisenstein, Sergei. (1991). *Hacia una teoría del montaje, Vol. 2*. Barcelona: Paidós.
- Eisenstein, Sergei. (1989). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp.
- García Saucedo, Jaime. (2006). *La cámara y la tinta*. Bogotá: U. Externado de Colombia.
- IMDB. (1992). *El lado oscuro del corazón, de Eliseo Subiela*[en línea]. Disponible en: <http://www.imdb.es/title/tt0104662/>. [Consultado el 20 de enero de 2011].
- IMDB. (1992). *Mario Benedetti*[en línea]. Disponible en: <http://www.imdb.es/name/nm0070709/>. [Consultado el 19 de enero de 2011].
- Jordá, Joaquín.(1976). *Pasolini contra Eric Rohmer: Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Maranghello, César.(2005). *Breve Historia del Cine Argentino*. Barcelona: Laertes.
- Martin, Marcel. (2002). *El lenguaje del cine*. Madrid: Gedisa.
- Metz, Christian. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), Vol. 1*, Barcelona, Paidós.

- Montague, Arthur. (1958). *Shakespeare en el cine*. Madrid: Ed. Nacional.
- Pedroso Herrera, Tomás. (1992). *Desde el cine a la poesía* [en línea]. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/158/15801115.pdf>. [Consultado el 17 de enero de 2011].
- Peña-Ardid, Carmen. (2009). *Literatura y Cine*. Barcelona: Cátedra.
- Tarkovski, Andrei. (1991). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el cine*. Madrid: Rialp.
- Tynianov, Yuri. (1998). *Los Fundamentos del Cine*. En: Francois ALBERÁ (Ed.), *Los formalistas rusos y el cine: La poética del filme*,(pp. 9-32). Barcelona: Paidós.
- Vieira, Gabriel. (2010). *Romeo y Julieta: Una historia de amor prohibido*. Manuscrito no publicado. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.