

## Eliseo Subiela y la revalorización del simbolismo en el cine

Por Aline Almeida Duvoisin\*

**Resumen:** En este ensayo estudiamos el grado de apertura simbólica de la cinematografía argentina a través de las películas que Eliseo Subiela realizó en el período de redemocratización. En este sentido, discutimos si la propuesta estética de este director revela una remitologización. 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). 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.

**Palabras clave:** imaginario, simbolismo, redemocratización argentina, estéticas cinematográficas, Eliseo Subiela.

## Eliseo Subiela e a revalorização do simbolismo no cinema

**Resumo:** Neste ensaio estudamos o grau de abertura simbólica da cinematografia argentina através das películas que Eliseo Subiela realizou no período de redemocratização. Neste sentido, discutimos se a proposta estética deste diretor revela uma remitologização. Com base na mitocrítica durandiana, interpretamos simbolicamente redundâncias encontradas em *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). Este corpus mostra abertura ao universo simbólico, revelando aspectos da realidade concreta da que emergiram os símbolos, ressaltando a angústia que advém da consciência que os humanos têm da passagem do tempo e preservando a polivalência dos universos simbólicos. Aventamos que o retorno à realidade mítica através destes filmes pode estar relacionado com a necessidade de encontrar um sentido depois do horror da ditadura.

**Palavras-chave:** imaginário, simbolismo, redemocratização argentina, estéticas cinematográficas, Eliseo Subiela.

### **Eliseo Subiela and the revaluation of symbolism in cinema**

**Abstract:** This article examines the nature of symbolism in Argentine cinema by way of the films made by Eliseo Subiela during the redemocratization period. Based on Durandian Myth-Criticism, we interpret symbolical redundancies in *Hombre mirando al sudeste* (1987), *Últimas imágenes del naufragio* (1989), *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995), *El lado oscuro del corazón* (1992), *Despáilate amor* (1996) y *Pequeños milagros* (1997), and infer that the corpus reveals aspects of the concrete reality from which the symbols emerge, highlights the anguish resulting from the awareness of the passing of time, and preserves the polyvalence of symbolic universes. We conclude that the return to mythical reality may be related to the need to find meaning after the horror of dictatorship.

**Key words:** Imaginary, symbolism, Argentine redemocratization, cinematographic aesthetics, Eliseo Subiela.

**El presente trabajo fue seleccionado para su publicación por el jurado del 7° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por AsAECA y el 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2018. El jurado estuvo compuesto por Cecilia Nuria Gil Mariño, Paula Jimena Rodríguez Marino y Román Setton.**

### **Introducción**

Durante la redemocratización, el cine argentino alcanzó un protagonismo que sólo había logrado en el final de la década de 1920 y los años 1940 (España, 1994). El contexto cinematográfico y político favoreció el trabajo de los cineastas argentinos en aquella época. Por un lado, pudieron trabajar con más libertad cuando, en 1984, “La calificación de películas perdió contenido político y pasó solamente a proteger la minoridad” (España, 1994: 15). Por otro, muchos encontraron posibilidades de actuación a través de la internacionalización del campo cinematográfico. Los éxitos obtenidos por algunos en festivales internacionales abrieron espacio para la cinematografía argentina en el exterior y viabilizaron coproducciones (Visconti, 2009), lo que

constituyó una forma de superar una de las principales dificultades enfrentadas por el cine argentino: la obtención de fuentes de financiación para las películas.

Este escenario posibilitó la innovación estética en filmes de cineastas autores (Visconti, 2009; España, 1994) de aquella época. Parte de estas nuevas estéticas se alejaban de la tradición cinematográfica hegemónica, predominantemente realista. Esa tradición tiene que ver con la sobrevaloración del pensamiento empírico/ lógico/ técnico/ racional en las sociedades occidentales. Pese a esto, este tipo de pensamiento se encuentra profundamente imbricado al pensamiento simbólico/ mitológico/ mágico (Morin, 1999). La conexión entre estas dos formas de pensar está garantizada por el imaginario humano, es decir, un sistema que organiza, liga y confiere profundidad a las imágenes simbólicas (Thomas, 1998). Debido a este sistema, el siglo XIX registró tanto la acentuación del positivismo y de sus dogmas progresista y racionalista como la emergencia de una corriente que se oponía a todo esto (Durand, 2004). En ciertos momentos, estos dos lados se mezclaron, derrumbando la aparente dicotomía. De esta forma, el mito volvió a ponerse de relieve desde el siglo pasado.

Aunque el campo cinematográfico internacional haya registrado embates entre varias tendencias estéticas desde los primeros años luego del surgimiento del cine, los intentos de recuperación de elementos excluidos de las estéticas fundamentadas en el racionalismo modernista surgen con más fuerza en principios del siglo XX (Jaguaribe, 2007). En América Latina, la oposición al racionalismo estético se puso en evidencia a mediados del siglo pasado, con la emergencia de los realismos mágico, fantástico y maravilloso.

En Argentina, estas estéticas comenzaron a surgir en el cine a partir de la década de 1950 a través de un vínculo con la literatura, que empezó a alejarse de los realismos tradicionales para la misma época. El contacto entre cine y

literatura ya existía antes en Argentina, pero configuró un marco de transición estética en este período, cuando el cine incorporó escritores y valores del campo literario, acentuando su carácter artístico (Aguilar, 2002).

La tendencia a cuestionar características de las estéticas cinematográficas hegemónicas fue interrumpida por el golpe de estado de 24 de marzo de 1976, que instaló la dictadura en Argentina. Sin embargo, dejó marcas en las películas realizadas en los años subsecuentes. Puede notarse su influencia en los nuevos caminos estéticos que se desarrollaron con el regreso de la democracia.

Uno de los cineastas que se destacó en el campo cinematográfico durante el período de la redemocratización fue Eliseo Subiela, quien retomó ciertas innovaciones de películas autorales del período que antecedió la dictadura, como el vínculo con la literatura y, el cuestionamiento de los realismos tradicionales y de la referencialidad de la imagen cinematográfica. Aprovechando el contexto de internacionalización del cine, a través de la participación en festivales en el exterior y de coproducciones que posibilitaron que realizara sus filmes con bastante libertad, Subiela abordó temáticas universales vinculándolas a ciertos elementos locales.

Notamos estas características en las siguientes películas de su autoría: *Hombre mirando al sudeste* (1986), *Últimas imágenes del naufragio* (1989), *El lado oscuro del corazón* (1992), *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995), *Despábilate amor* (1996) y *Pequeños milagros* (1997). A partir de este corpus, proponemos pensar si la propuesta estética de este director revela una remitologización. Para esto, analizaremos el grado de apertura simbólica de las estéticas audiovisuales argentinas del período de redemocratización, a través de los símbolos que emergen de los filmes de Subiela.

### **El vaivén de los símbolos**

La noción de imaginario utilizada aquí parte del reconocimiento de la anterioridad del pensamiento por imágenes ante cualquier otro tipo de pensamiento. Estas imágenes no son percibidas por los seres humanos por intermedio de sus sentidos, sino que vienen desde dentro de uno. Las imágenes que percibimos por nuestros sentidos no contradicen estas imágenes interiores. Las imágenes creadas por los humanos, además de esto, se encuentran siempre impregnadas de valores simbólicos que les son atribuidos por quienes las inventan y/u observan. Esto pasa porque todas las producciones humanas tienen origen primordial en el arquetipo, que es un motivo psíquico omnipresente, universal y perenne que anima la *psiqué* (Durand, 2013).

Los arquetipos están en un nivel inconsciente y tienen un pie en la vida del espíritu y el otro en el ambiente, considerando los aspectos más universales y repetitivos de la naturaleza (Durand, 1989). Cuando entran en contacto con las coerciones que advienen del ambiente nacen las imágenes simbólicas. Por ello, estas se vinculan al medio en que cada ser humano se encuentra; son desmembramientos más localizables y específicos de cierta sociedad o cultura que los arquetipos, aunque siempre revelan su universalidad. Las imágenes simbólicas están un poco más próximas de la consciencia, pero mantienen gran cercanía con respecto a su origen arquetípica. Se tratan de actos creativos a través de los cuales los seres humanos buscan fijarse en el mundo para perpetuar la vida. Son un mecanismo innato que nos hace soportar el pasaje del tiempo que nos conduce al fin de la existencia.

Los símbolos se organizan de un modo específico que denominamos imaginario y que se encuentra impregnado de características corporales de la especie humana. Durand (1989) propuso que nuestro imaginario se compone

de estructuras antropológicas que se organizan de acuerdo con los efectos psicofisiológicos descubiertos por la Escuela de Leningrado. Estos efectos se relacionan con los reflejos dominantes —que inhiben o refuerzan otros reflejos— en los seres humanos: postural, digestivo y copulativo.

Los reflejos dominantes generan tres estructuras imaginarias que corresponden a diferentes respuestas que los seres humanos tenemos para miedos primordiales oriundos de la conciencia que tenemos de nuestra propia muerte. Esta conciencia genera, en primera instancia, un grupo de símbolos que pertenecen al universo angustiante que es el paso del tiempo: símbolos teriomórficos, símbolos catamórficos y símbolos nictomórficos. Los primeros se relacionan con el simbolismo más primitivo que el animal tiene para *psique* humana: el movimiento rápido e indisciplinado que causa angustia. Los segundos están ligados al miedo de la caída. Los últimos tienen que ver con las tinieblas.

Este universo de angustia es compensado por los siguientes esquemas verbales: distinguir, confundir y ligar —que provienen, respectivamente, de los tres dominantes mencionados. Estos esquemas desencadenan tres universos míticos: esquizomórfico, místico y sintético. El esquizomórfico reúne símbolos que generan acciones antitéticas al universo de la angustia. El místico se basa en el eufemismo de los símbolos de la angustia, invirtiendo el valor atribuido por el universo esquizomórfico. El sintético es un apaciguamiento entre los dos universos anteriores a través de su síntesis.

Debido a estas características del símbolo, esta interpretación se basa en la mitocrítica, que consiste en buscar los mitos que animan las expresiones de un lenguaje no mítico (Durand, 1996). Se entiende que los mitos pusieron de relieve la producción simbólica involuntaria de la especie humana, buscando entenderla y explicarla. Diferentemente de las narrativas que se basan en la

---

lógica y la representación, el mito se crea a partir de invariancias, redundancias y repeticiones que revelan imágenes simbólicas que constelan porque tienen origen en una misma fuerza arquetípica. Por esto, identificar invariancias, redundancias y repeticiones en una narrativa es aproximarse del nivel mítico de pregnancia simbólica y, por consecuencia, comprender algo sobre nuestro subsuelo arquetípico y una producción de sentido que ocurre, mayoritariamente, en el inconsciente.

No pretendemos llegar al ejemplar mítico, sino señalar imágenes simbólicas que compusieron narrativas míticas y que se mantienen presentes en la obra de Subiela. Partimos de las redundancias en las obras cinematográficas, observando si son desmembramientos de arquetipos, consolidándose como metáforas obsesivas. Relacionamos entre sí las repeticiones encontradas para poder entrever constelaciones de imágenes y verificar a qué estructuras y regímenes del imaginario pertenecen. Para ello, averiguamos a qué esquemas verbales las repeticiones encontradas están asociadas. Esto es posible porque los esquemas verbales se encarnan en representaciones precisas, haciendo presente los gestos y pulsiones inconscientes. Son estos esquemas que posibilitan vislumbrar homologías —equivalencias morfológicas o estructurales— en los símbolos inventariados.

### **Eliseo Subiela y la conciencia del símbolo**

Las obras del corpus tratan de temáticas universales —como el paso del tiempo, la muerte, la vida y el amor— a la vez que contienen marcas que las vinculan al tiempo y al territorio donde transcurren las historias. *Hombre mirando al sudeste* se refiere tanto a un contexto más amplio como a particularidades argentinas. *El lado oscuro del corazón*, *Últimas imágenes del naufragio* y *Despáilate amor* aluden al contexto argentino mientras que *No te*

---

*mueras sin decirme adónde vas* y *Pequeños milagros* recuperan aspectos generales del mundo contemporáneo.

En la escena de *Hombre mirando al sudeste* en que el director del hospital le reprocha al psiquiatra Denis por haber llevado al paciente Rantés a un concierto y por el hecho haber salido en el diario, el médico le pide perdón y le dice que pensó que sería bueno para el paciente salir un poco, ya que él “ama la música y, además, es inofensivo”. El director le contesta irónicamente: “Sí, ya veo. Es una suerte que no se le haya ocurrido llevarle a un desfile militar. En lugar de estar en policiales, estaríamos en primera planta: “Demente ordena ataque militar”. Denis rápidamente le recuerda que “Eso ya pasó. Y no creo que fuera culpa de Rantés”, aludiendo directamente a la dictadura.

*Últimas imágenes del naufragio*, también menciona la dictadura en la escena en que Claudio le pide ayuda al escritor Roberto para salvar a su familia, pretendiendo que el protagonista escriba episodios para que él y sus parientes actúen. El hermano de Estela, la prostituta cuya vida es fuente de la próxima novela de Roberto, le cuenta al escritor que abandonó la carrera de filosofía cuando vino el ataque de la Brigada Apocalipsis en la década de 1970. Subiela citó metafóricamente la expresión usada por Ernesto Sábato en su libro *Abaddon el exterminador*, publicado en 1974. Aunque esta obra —que cuenta la historia de un ángel que anuncia el apocalipsis— haya sido escrita antes de la dictadura, Subiela recupera una expresión que consta en sus páginas para referirse directamente a las acciones de los militares. Claudio revela que, a pesar de haber estado preso una vez, no tuvo problemas serios porque la cobardía es la única estrategia de supervivencia que conoce.

*El lado oscuro del corazón* se detiene un poco más en el régimen autoritario. En el inicio del filme, después que el protagonista Oliverio declara que no le perdona a una mujer que no sepa volar y lanza a una muchacha al abismo, le

vemos espiando el departamento del vecino a través de la ventana. Hay un señor mirando la tele. Tras un corte, la película nos muestra varias imágenes televisivas en las que vemos niños pobres, personas sufriendo agresiones por parte de militares, un joven surfeando y, finalmente, un niño naciendo. El tema es retomado en las palabras de Ana, la prostituta de la cual Oliverio se enamora, cuando ella le cuenta un poco de su vida a partir de lo que experimentó durante la dictadura.

El régimen militar ocupa un lugar más central en *Despabilate amor*. Esta película relata el reencuentro de Ernesto y Ana que fueron novios en la adolescencia. La referencia a la realidad histórica aparece, primeramente, cuando la abuela de Ana, en imágenes del pasado que nos son mostradas en *flashback*, manifiesta la persecución a los comunistas. Luego, conversando con Ana en el presente, Ernesto le pregunta qué pasó con la abuela. Ana le cuenta que ella “Siguió muchos años tomando su lechita frente al televisor, viendo desfilar la historia”. Durante esta frase, un *flashback* nos muestra imágenes de la historia pasando en el televisor, mientras la señora lo mira. A cada situación que pasa en la pantalla, la abuela de Ana reacciona de una manera distinta: tiembla y tiene arcadas mientras ve a Rafael Videla discursando; muere de la emoción cuando Raúl Alfonsín asume la presidencia.

En esta película, las imágenes en las que aparecen visualmente el pasado recordado por los personajes nos muestran el casamiento de Ernesto, el embarazo de su esposa y libros prohibidos siendo quemados mientras escuchamos gritos pidiendo por libertad. En un momento, él le cuenta a Vera, su actual amante, que su departamento fue invadido y se llevaron varias cosas suyas, pero él, su esposa y su hija, todavía en la panza, se salvaron y se fueron a vivir a Canadá.

*Pequeños milagros* se relaciona con la realidad contrastando el mundo de las hadas y el mundo de los humanos. La protagonista Rosalía, que cree ser un hada, ve imágenes crueles de la realidad humana como el hambre, el egoísmo y la infelicidad. Estas características también son constatadas por Rantés, en *Hombre mirando al sudeste*. Estas dos películas presentan esta realidad visualmente en la pantalla, especialmente en lo que toca a la pobreza y la ausencia de solidaridad. Solamente los protagonistas de estas obras, Rantés y Rosalía, son capaces de extender la mano a los marginados.

A lo largo de la película, Rosalía demuestra no entender por qué no logra que los seres humanos sean felices. Comienza a sospechar que no tiene grandes poderes, pero que sólo es capaz de realizar pequeños trucos. Finalmente, se produce el gran milagro. Un joven, que hasta entonces Rosalía espiaba a través de su computadora, se le acerca. Su aproximación no es sorpresa para la protagonista. Es como si ella lo estuviera esperando.

Hay una intersección entre el mundo mágico de las hadas y de los sueños y el mundo empírico. Hay un pasaje de un mundo al otro, del cual solamente Rosalía tiene conciencia. Ella considera que los seres humanos son los responsables por el cierre del contacto entre estos dos mundos. Rosalía no encuentra una puerta que la lleve de vuelta al mundo de las hadas, pero tampoco acepta vivir en un mundo triste. Por esto, preserva sus orígenes y trae vida nueva al mundo humano.

En *No te mueras sin decirme adónde vas* hay una reflexión acerca de las imágenes en movimiento. La película empieza con imágenes en blanco y negro que muestran a William, anterior encarnación del protagonista Leopoldo, conversando con Thomas Edison en su laboratorio. William le explica el invento que está desarrollando:

La posibilidad de imágenes que alivien, imágenes que liberen, imágenes que curen, imágenes que devuelvan la esperanza. La maravillosa posibilidad de miles de personas soñando el mismo sueño al mismo tiempo. La posibilidad de vencer la muerte. Esas imágenes van a estar ahí para siempre. Seres moviéndose, amándose, odiándose metidos para siempre en una máquina que podrá proyectarlos sobre una pantalla, como una ventana por la que pueden echar a volar sueños liberados. Un preservador de sueños. Para que no se esfumen cuando nos despertamos, cuando volvemos a la espantosa realidad.

En su actual encarnación, Leopoldo trabaja como proyccionista en un cine e intenta crear un aparato recolector de sueños con la ayuda de su amigo Oscar. Durante las pruebas de su invento, el protagonista sueña con una mujer que no conoce, pero por la cual siente amor. En seguida, ella aparece realmente ante él, que es el único que la ve. Rachel, que había sido esposa de William, le explica a Leopoldo quién es y cuál es su relación con el pasado del protagonista. El recolector de sueños libera los sueños de su mundo y los mezcla con la realidad. Esta liberación posibilita que Leopoldo alcance un grado de conocimiento sobre sí mismo que jamás obtendría por medio del contacto con el mundo concreto. Intentando entender cómo funciona la máquina, Oscar descubre que las imágenes que ella registra vienen directamente del cerebro de Leopoldo, razón por la cual concluye que sería posible hacer un filme sólo pensando, sin la necesidad de grabarlo.

La explicación de William sobre su invención en el comienzo de la película y el esfuerzo de Leopoldo y Oscar en crear una máquina que no esté presa del registro de la materialidad de las cosas evidencia la manera como Subiela piensa las imágenes en sus filmes y demuestra el eterno deseo de externar sus imágenes interiores. Esta conciencia del origen de las imágenes y la presencia constante de imágenes que advienen de un contexto específico en los filmes desencadena un fuerte vínculo entre ambas.

La revaloración del mundo simbólico en las narrativas envuelve también el reconocimiento del temor que la conciencia de la muerte despierta. Las películas del corpus lo hacen poniendo en evidencia el universo simbólico de la angustia. En el apartado siguiente, se considerarán los momentos en que este universo aparece directamente vinculado a los símbolos de los universos míticos que responden a la conciencia del paso del tiempo, destacados en las obras. Como respuesta a ese universo simbólico de angustia, aparecen otros dos simbolismos: el de la Gran Madre y el del hijo.

### **Del simbolismo de la Gran Madre...**

Tres películas de Subiela contienen planos que muestran visualmente a una mujer sosteniendo a un hombre en sus brazos. En *Hombre mirando al sudeste*, Beatriz reconforta a Rantés durante su caída. En *Despábilate amor*, Ernesto llora en los brazos de Vera. En *Pequeños milagros*, Rosalía ampara a su padre. Esta similitud visual no implica necesariamente un mismo simbolismo, ya que cuando una imagen fija solamente una de las facetas de los símbolos, su sentido puede alejarse mucho de su origen arquetípica. Por ello, es necesario averiguar la constelación de imágenes entre las que se encuentran estos planos.

Empecemos por Vera, personaje de *Despábilate amor* que mantiene contacto exclusivamente con Ernesto. En esta película, Ricardo, que tiene cerca de 50 años, intenta reunir un grupo de amigos de su juventud en una fiesta de *rock'n'roll* para revivir los viejos tiempos. Mientras tanto, Ernesto —uno de sus amigos y ex novio de Ana, su esposa— revive su pasado, ayudando a Ana a salir de la depresión y enamorándose de Vera, una misteriosa cubana con quien empieza a relacionarse.

La narrativa retrata a Vera de forma bastante sensual, sacando a la luz toda la sexualidad femenina y la valoración arcaica de su fecundidad. Esto se nota desde la primera escena de la película, en la que hay una amplia variedad de colores asociados a este personaje. Durand (1989) destacó que —en las constelaciones nocturnas de la imagen, a la cual pertenecen las estructuras místicas— la multicoloración se vincula a la valoración positiva de la mujer. La multiplicidad de colores en esta película constela en las estructuras místicas porque aparece unida a la música y a los símbolos de la femineidad y de la madre suprema.

En una escena, Vera conduce a Ernesto hasta su casa a través de la música, tocando *Suite n° 1*, de Juan Sebastián Bach, en sol mayor para cello. Según Durand (1989), la música melodiosa simboliza tanto la regresión a las aspiraciones más primitivas de la *psiqué* como la exorcización y rehabilitación de la substancia de tiempo a través de un constante eufemismo. Cuando se percata de que está siendo guiado, Ernesto saca las manos del volante del auto, explicitando que no es él quien ejecuta la acción, sino que sólo se deja llevar por la música, por Vera, por el amor, a fin de hacer más soportable el camino hacia la muerte.

A pesar de aparecer en el presente de la narración, Vera se vincula fuertemente al pasado del protagonista. Cuba fue el motivo de la separación de Ana y Ernesto cuando eran jóvenes. Vera es la razón por la que ambos no se envuelven en el presente. Una isla y una mujer se interponen entre Ana y Ernesto. No una mujer cualquiera, sino una cubana que mantiene un profundo vínculo con la isla.

Durand (1989) demostró que la isla se trata de una imagen mítica de la mujer. Irse a Cuba era un sueño de juventud de Ernesto, que nunca llegamos a saber si realmente se realiza, aunque se presente como el motivo de su separación

de Ana. La isla surge como metáfora, corroborada por el plano cinematográfico en lo 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 buena metáfora para la unión de los valores telúricos y acuáticos, a los que se relacionan las actitudes de los símbolos que tienen como raíz la imagen arquetípica de la madre suprema.

Como Vera, Beatriz, personaje de *Hombre mirando al sudeste*, es misteriosa y su presencia huidiza. Ella, a quien se dice La Santa, está asociada a la caída de Rantés, quien aparece misteriosamente en un hospital psiquiátrico afirmando que vino de otro planeta. Su carácter volátil aparece sólo en constataciones del psiquiatra Denis, quien nunca sabe si va a encontrarla nuevamente para obtener más informaciones sobre la identidad de Rantés. Lo que el espectador sabe sobre ella es lo ella misma y Rantés le cuentan a Denis. Pero esas informaciones son constantemente puestas en duda. Una foto encontrada por Denis, en la cual Beatriz y Rantés aparecen juntos mucho más jóvenes, indica que ambos se conocen hace bastante tiempo, al contrario de lo que dicen. La foto está rasgada y, por eso, le falta una parte en que claramente había una persona más. Esta ausencia obsesiona al psiquiatra y no llega a ser develada.

Beatriz se transforma a lo largo de la película. De devota se convierte en traidora, pero sin que la primera característica sea completamente desplazada por la segunda. Beatriz traiciona a Rantés cuando se aproxima a Denis, según ella misma lo afirma. Luego que sostiene a Rantés en brazos, Beatriz llama a Denis y le dice: "Doctor, Rantés se muere". Aparentemente despreciando la situación del paciente, Denis le contesta: "Yo también. Quiero verla". Beatriz dice que no va a ser bueno para ninguno de ellos. No obstante, en el siguiente plano, toca el timbre del departamento del médico. Denis empieza a besarla sin pedir su consentimiento. Ella se resigna afirmando que Rantés la necesita, sin

---

embargo no resiste a la investidura de Denis, quien afirma necesitarla más que el paciente. Aunque las imágenes la muestran teniendo sexo con el médico, la traición no es corporal.

Tras el acto sexual, se nota de forma más clara la feminidad arquetípica de Beatriz debido al vínculo que notablemente mantiene con el hada Melusina, una de las derivaciones del mito de Venus/Afrodita. Como explica Ana Taís Portanova Barros (2009), esta mujer acepta desposar al hombre que se enamoró de ella, pero le impone una condición. En el caso de que el hombre viole la condición impuesta, la relación se termina. Beatriz le pregunta a Denis si su felicidad por estar al lado de ella depende o no de lo que pase, imponiéndole una condición. El médico desencadena la desaparición de la Santa por no aceptar desconocer su origen. Mientras baja por el ascensor, Beatriz corrobora las condiciones que le habían sido impuestas a Denis para la concretización de su amor, diciendo: “Yo también te hubiera querido”.

Simbólicamente se insinúa una relación madre-hijo entre Beatriz y Rantés. Luego que expulsa a Beatriz de su casa, Denis se percata de que la cartera de ella quedó allí. Cuando escucha el timbre, el psiquiatra camina hacia el balcón. Desde las alturas, ve a Beatriz, quien aparece en una toma en *plongée* que la aplasta contra el piso. Los símbolos catamórficos emergen de imágenes de escenas en las que se ve a Beatriz. Aplastada en el piso, ella es visualmente devuelta al lugar de donde surgió: la tierra. Denis deja que la cartera caiga en la oscuridad. El plano de la caída de la cartera termina con un fundido, en el que la pantalla es tomada por las tinieblas.

A partir de este momento, Rantés y Beatriz se acercan tanto que llegan a confundirse. El protagonista consuela a los locos internados en el hospital, muertos en vida, y mejora la vida de La Santa. Ella ameniza el camino de Rantés hacia el fenecimiento, pero esta fenece con él. Finalmente, Denis los ve

---

como “dos caras de una misma moneda”. La película sugiere, a través de la fe de los pacientes del hospital, la resurrección de Rantés. Con eso, el linaje de Beatriz estaría eternamente garantizado, lo que también pasa en el mito melusiano.

Rosalía, protagonista de *Pequeños Milagros*, pasa igualmente por una transición. De a poco, ella deja de ser una “niña” y se transforma en una mujer. Los cambios empiezan a producirse cuando ella conoce a tres chicas —que cree que, aunque no lo sepan, son hadas— en un baile de tango. Cuando se enteran de que Rosalía es virgen, las tres muchachas deciden prepararla para seducir a los hombres. Luego de ir a un salón de belleza y comprarse ropas nuevas, Rosalía se cuestiona si será castigada por ser tan vanidosa. Ella lo hace delante de un espejo, que simbólicamente revela la conciencia de la finitud (Durand, 1989). La película valora positivamente tanto al espejo como a la mujer, pues el espejo aparece justo cuando Rosalía se está conociendo, generando reflexiones sobre su transformación.

A pesar de la duda con respecto a lo que puede desencadenar su transformación, Rosalía evalúa que las tres chicas que conoció en el baile de tango le hicieron cosas buenas. “Nosotras, las hadas, somos así. Estamos aquí para ayudar a cumplir el deseo de los demás”, piensa. Esta frase indica que la mudanza por la cual pasa era un deseo suyo. Este afán no produce negatividad porque no lleva a la protagonista a abandonar totalmente su personalidad anterior. Rosalía es, a la vez, otra y la misma que antes. Gana sensualidad sin perder pureza.

Esta transformación está marcada por el tejido. Susana, la ciega, teje un suéter para la protagonista. Cuando Rosalía lo viste, pasa por una especie de clase de actuación. Las tres muchachas que conoció le sugieren que finja tener distintas personalidades de acuerdo con lo que ella necesite. Después, le dicen

a Rosalía que está lista para relacionarse con los hombres. Todo lo que recién le pasó fue una especie de ritual, cuyo objetivo principal no era alterar su fisonomía y tampoco fijar su apariencia. Es como si todos los cambios transmutasen también su aura.

El simbolismo que despunta de la ciega que teje una blusa para Rosalía se confirma con la asociación de la protagonista a la figura del hada —palabra que la etimología demuestra que viene de latín *fatum*, que significa destino. Las hadas son seres mitológicos de los pueblos celtas que son capaces tanto de adivinar el futuro como de intervenir en el destino. Este origen es sugerido en la película. Rosalía canta en un idioma desconocido todas las mañanas cuando se despierta. Susana descubre que puede tratarse de un dialecto celta.

En la mitología griega, los seres equivalentes a las hadas son las Moiras, encarnaciones del destino que tejen el hilo de la vida. Son tres y cada una tiene función distinta en la tejeduría. Las chicas que Rosalía encuentra son exactamente tres y encaminan la protagonista hacia su destino. Además, ellas danzan y giran en una rueda, revelando un símbolo que constela en las estructuras sintéticas. El simbolismo de esta constelación se evidencia aún más en la repetición de una acción aparentemente inusitada durante la película: varias veces vemos a Rosalía cocinando y comiendo huevos. Lo mismo pasa cuando ella aparece visualmente como hada, desnuda y con pelo largo y suelto. Así como el espejo, la cabellera indica el paso del tiempo.

En uno de sus sueños, Rosalía aparece quemando la cruz. Esta imagen corresponde a la vida del personaje en aquel momento. La película aborda un rito de pasaje experimentado por la protagonista. Eliade (1949) constató que la destrucción de la madera por el fuego se trata de un rito que renueva la vegetación y el año. El simbolismo del fuego que se desprende de Rosalía se percibe también a través del simbolismo de la fecundidad de la madera, a la

que el arquetipo del fuego está ligado, pues la sexualidad del personaje es creciente en el filme, habiendo incluso el preanuncio de la fecundación.

Vera, Beatriz y Rosalía son, a la vez, diferentes e iguales. Todas confortan a un hombre que no es su hijo biológico. Simbólicamente, no importa la relación biológica entre la mujer que sostiene y el hombre sostenido. Lo que se pone de relieve en esas películas es el vínculo entre la imagen arquetípica de la Gran Madre, que es la Tierra, y el hijo, que puede ser cualquier ser humano.

### **... hacia el simbolismo del hijo**

Hay dos personajes de Subiela que concientizan el simbolismo del hijo: Oliverio, de *El lado oscuro del corazón*, y Rantés, de *Hombre mirando al sudeste*. El hijo, por ser sustituto de la madre, se asemeja a ella. Por esto, ambos se confunden en estas dos películas.

*El lado oscuro del corazón* narra el encuentro de Oliverio con la muerte personificada. Ella busca una forma de llevarlo de esta vida, pues todavía no puede hacerlo. En una de las escenas, la muerte cruza un 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 todavía decís algunas palabras que me impiden que te lleve". 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 del 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 puente, la muerte y los muertos cruzan un túnel. Vivo, Oliverio se queda del lado de acá.

---

Sabemos desde la primera escena de la película que Oliverio está buscando una mujer que sepa volar. Mientras no la encuentra, descarta las mujeres con las que se relaciona sexualmente, usando un mecanismo que las lanza por un agujero de la cama. La caída, que permea la película del principio al fin, es insinuada visualmente. En todas las escenas en 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 desesperación de quien cae. En casi todas las escenas quien desmorona es una mujer. Oliverio es quien provoca la caída y la acecha desde arriba. En contrapunto al grito de las mujeres que caen al abismo, el protagonista se encuentra sereno.

En cierto momento, Oliverio encuentra a la mujer que sabe volar. Es Ana, una prostituta que trabaja en un cabaret de Montevideo para poder mantener a su hija y ahorrar plata para que se vayan a vivir a Europa. Oliverio y Ana se enamoran, pero hay un descompás entre 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 la muerte. La prioridad de Ana es ser madre, es decir, vencer el paso del tiempo a través del linaje.

Estamos nuevamente ante una imagen que adviene del arquetipo de la feminidad. Lo notamos debido a la similitud que hay entre Ana y la mitológica Melusina, que ya mencionamos anteriormente en razón de sus semejanzas con Beatriz de *Hombre mirando al sudeste*. En *El lado oscuro del corazón*, hay varias condiciones para que la relación entre Ana y Oliverio no se rompa. El protagonista debe pagarle por sus servicios como prostituta, no debe verla durante el día, no puede amarla y no debe querer tener una relación tradicional y permanente con ella. Cuando Oliverio cree que logró convencer a Ana a entregarse completamente al amor, se convierte en víctima de su propia arma. Ella vuela con Oliverio, pero no quiere nada más. Cuando siente que el poeta puede poner en riesgo sus prioridades, Ana lo lanza de la cama al abismo, tal

---

como él había hecho con otras mujeres. Se trata del proceso de doble negación, que invierte totalmente la actitud representativa y ocurre primero en el plano de las imágenes para después ser incorporado por los códigos (Durand, 1989).

Mientras desmorona, Oliverio también grita, como habían hecho todas las mujeres lanzadas por él. Sin embargo, la caída pronto se transforma en otra cosa que se aleja de la agonía y de la desesperación. Estamos en el fin de la película. Oliverio entra en un café y encuentra a la muerte. El poeta tiene varios parches en el rostro. La muerte le pregunta si lo llevarán a volar y lo dejaron caer desde el alto. Afirma enseguida que advirtió que saldría herido. Oliverio intenta explicarle que el amor es esto, pero no logra que ella lo entienda. Es necesario estar vivo para saber que amar implica sufrimiento y que una herida puede darle sentido a la vida.

Luego, aparece nuevamente la doble negación. Después vemos, en montaje paralelo, a Ana embarcando hacia Europa con su hija en el aeropuerto mientras Oliverio conversa con la muerte en el café. El protagonista se sienta enfrente a una mujer que está en una de las mesas del local. Ella le recita el mismo poema que él había recitado a varias mujeres a lo largo del film. Una vez más Oliverio pasa de sujeto a objeto de la acción. Su reacción es mirar sonriente para la muerte.

Ana se va con su hija. Pero deja su linaje de otra forma en Buenos Aires. Vemos a Oliverio ingresar al vientre de Ana en un momento en que hacen el amor. Ella acaricia su propia panza mientras dice "mi bebé". El poeta no es solamente amante de la prostituta. Es también su descendiente. La película enfatiza aún más esta relación entre ambos cuando asocia Oliverio a Cristo y cuando representa a Cristo visualmente de forma muy semejante a la Virgen María.

Gustavo, escultor y amigo de Oliverio, está desarrollando una serie de obras sobre el triunfo de la muerte a través del amor, mostrando una relación sexual entre Cristo y la muerte. Una de las esculturas es un cuerpo cuyo rostro no se muestra. El gran manto blanco que lo cubre remite visualmente a la Virgen María, mientras que la mano con una llaga caída hacia afuera del manto y la presencia de las cruces indican que se tratar de Cristo. Madre e hijo fundidos en la presencia de la cruz, símbolo del universo sintético del imaginario en las que también constela el hijo, y el manto, imagen del universo místico, en las que constela igualmente la feminidad de la madre suprema.



La Virgen María y el Cristo fundidos en la misma escultura en *El lado oscuro del corazón*

La manera como Gustavo relaciona la muerte, el Cristo y la Virgen María en su escultura se asemeja a la relación que Oliverio mantiene con la muerte y la prostituta. Por un lado, Gustavo propone una obra en la que Cristo vence a la muerte a través del amor. Por otro lado, Oliverio desea tener una relación amorosa con la muerte para vencerla. Mientras Cristo se funde visualmente a la Virgen María y se relaciona sexualmente con la muerte, se sugiere un

---

triángulo amoroso entre Oliverio, Ana y la muerte. Pues bien, para vencer la muerte, Cristo se funde con ella y con su propia madre que es una santa. Por su parte, Oliverio, para vencer la muerte, se funde con la prostituta Ana —que, simbólicamente, es también su madre. Subiela no sostiene diferencias entre santa, madre, prostituta y amante. Al fin y al cabo, todas tienen el mismo origen arquetípico.

El protagonista de *Hombre mirando al sudeste* también revela el simbolismo del hijo, estando asociado al Mesías. Como los devotos de Cristo, los enfermos le siguen a Rantés sin cuestionar lo que dice. En una de las escenas, el protagonista va a un concierto de música clásica con Denis, su psiquiatra, y Beatriz. Después de haberse levantado y empezado a bailar, acción que es repetida por varias personas allí presentes, Rantés empieza a conducir la orquesta como maestro. Lejos de allí, se ve, en montaje paralelo, a los internos del hospital haciendo una especie de rebelión dentro del manicomio. Al día siguiente, el director del hospital le informa a Denis que los pacientes dijeron que habían sido liderados por Rantés.

La situación del concierto sale en el sector de policiales de los diarios. Con eso, el director del hospital le obliga a Denis a aplicar inyecciones para controlar los delirios del paciente. Este es el prenuncio de la muerte de Rantés, que viene asociado a la imagen de la caída. En la escena siguiente, vemos un coche fúnebre y dos hombres conduciendo un ataúd con cadáveres que cae por la escalera. En el plano siguiente, Denis se acerca para ver la escena. Los dos hombres que acabamos de ver suben las mismas escaleras que habían bajado para llevar más muertos al automóvil. Vemos a Denis en primer plano mientras escuchamos su voz narrando: “La sentencia estaba dictada y se iba a cumplir. Eran órdenes. Después de todo, en esa historia, yo sólo era Pilatos”. El siguiente plano muestra el cajón cayendo escalón por escalón en una imagen rítmica.

---

La negatividad de la caída se pierde en la ambivalencia de los símbolos de las estructuras sintéticas, aquellas que permiten la coincidencia de opuestos. Esto se observa también en la escena anterior en la cual el montaje entre imágenes y sonido relaciona caída y ritmo. Es también notable la asociación de Rantés a la figura del Mesías. La imagen del hijo, de la cual esta figura deriva, tiene que ver con el dominio del tiempo por el ritmo de la repetición, ya que la filiación responde al deseo de los padres de repetirse en el tiempo (Durand, 1989). Este símbolo está vinculado al arquetipo astrobiológico que se relaciona con actividades cíclicas de los astros y de la naturaleza, específicamente la actividad lunar, la vegetación y la fructificación.

La película no explicita el destino de Rantés. Por un lado, él no resistió al electroshock y tuvo un paro cardíaco. Por el otro, los demás pacientes no creen en su muerte y dicen que volverá en su nave para recogerlos. Aunque el renacimiento no aparezca claramente aquí, es una imagen que emerge de otras películas de Subiela. Si en *Hombre mirando al sudeste* solo los locos logran vislumbrar la vuelta de Rantés mientras que el médico no duda nunca de su muerte, el renacimiento es el tema central de *No te mueras sin decirme adónde vas*, en que un hombre y una mujer se encuentran hace varios siglos en varias encarnaciones diferentes en las que mantienen diversos tipos de relación. Asimismo, aparece también en *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. Por último, el hijo es esperanza, milagro y salvación en *Últimas imágenes del naufragio* y *Pequeños milagros*.

### Consideraciones finales

Las obras cinematográficas del corpus apelan al fantástico explorando un cine poético que se origina del contacto con la literatura buscado por Subiela, quien incorpora en su trabajo textos poéticos de autores como Juan Gelman, Mario

Benedetti, Oliverio Girondo, entre otros. Su interpretación permitió vislumbrar que el universo simbólico que ellas pusieron de relieve no rechaza la realidad empírica, sino que surge de ella.

La tendencia al régimen nocturno de la imagen —que incluye las estructuras místicas y sintéticas del imaginario— en los filmes reivindica sentidos que superan el universo antitético. Las imágenes pasan rápidamente de una estructura a la otra, revelando una multiplicidad de significaciones. La interpretación de los filmes en conjunto permitió descubrir la polivalencia que ciertas imágenes ganan en la cinematografía de Subiela, vinculando sus filmes en un nivel simbólico.

La característica general de la cinematografía del período de redemocratización indica que mirar hacia el futuro era muy difícil luego de la dictadura. En este contexto, Subiela reivindicó un mundo fantástico que tendía a la universalización de los temas y de las imágenes. No obstante, nos percatamos de que la reflexión sobre los hechos del contexto local aparecía también en sus filmes, habiendo sido considerados en diferentes medidas en cada uno de ellos. Subiela extrapoló el contexto de la dictadura y mostró igualmente aspectos más globales que evidencian otros horrores del mundo contemporáneo. Los simbolismos de sus filmes parecen rescatar de la sociedad cierta necesidad de encontrar un sentido tras el horror ocurrido en Argentina en los años anteriores y en el presente de las sociedades contemporáneas. La madre que simbólicamente ofrece abrigo a sus hijos y el hijo que simbólicamente repite el tiempo revela la necesidad de lidiar con el pasado y con el presente antes de seguir adelante.

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2002). "Leopoldo Torre Nilsson: Un cineasta entre escritores" en María del Carmen Vieites (compiladora). *Leopoldo Torre Nilsson: Una estética de la decadencia*. Buenos Aires: Altamira.
- Barros, Ana Taís Martins Portanova (2009). "A saia da Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas" en *E-Compós*, volumen 12, número 1, enero-abril. Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponible en: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/365/321> (Acceso: 20 de agosto de 2017).
- Durand, Gilbert (1989). *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. Lisboa: Editorial Presença.
- \_\_\_\_ (1996). *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget.
- \_\_\_\_ (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_ (2004). "O retorno do mito: introdução à mitologia. Mitos e sociedades" en *Revista Famecos*, volumen 11, número 23, abril. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação da Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Eliade, Mircea (1991). *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_ (1949). *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot.
- España, Claudio (1994). *Cine argentino en democracia: 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Jaguaribe, Beatriz (2007). *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Morin, Edgar (1999). *O método 3. O conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Sulina.
- Sendrós, Paraná (1993). *Eliseo Subiela*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Thomas, Jöel (1998). *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses.
- Visconti, José Luis (2009). *La senda tenebrosa. Una aproximación a la imagen de la mujer en el cine argentino (1990-2007)*. Buenos Aires: Simurg.

---

\* Aline Almeida Duvoisin es Magister en Comunicación e Información por la Universidad Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) y licenciada en Comunicación Social – Periodismo por esta misma institución. Obtuvo una beca de CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) para realizar su investigación de maestría sobre el encantamiento de las estéticas audiovisuales cinematográficas y publicitarias de Eliseo Subiela a fin de averiguar qué idea de realidad ayudan a construir. Le interesan temas relacionados con estéticas audiovisuales, semiótica, imaginario, posmodernidad en Latinoamérica. Tiene experiencia en traducción y en comunicación con énfasis en producción de contenido para medios digitales. E-mail: [aliduvoisin@gmail.com](mailto:aliduvoisin@gmail.com)