

Mirar la realidad desde otro lugar: *El lado oscuro del corazón* de Eliseo Subiela

Pablo Arredondo Moreira

Universidad Nacional de Tucumán
Argentina

Resumen

El lado oscuro del corazón (1992) de Eliseo Subiela se inscribe dentro de las propuestas del cine argentino de democracia que se relacionan íntegramente con la literatura. Esta relación supone la reescritura que se hace de poesías de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman en el espacio heterogéneo del cine. Este trabajo muestra cómo Subiela construye un discurso surrealista en este filme apropiándose de "miradas" existentes en el discurso poético. La idea de una realidad diferente de la cotidiana hace surgir a un personaje que se propone como creador de imaginarios mediante la búsqueda de lo nuevo y lo original en su escritura. A la vez, el filme indaga aquellos discursos sobre el poeta y la poesía que posee la sociedad globalizada de fines de milenio, encarnados en el personaje "la muerte" y en las diferentes mujeres que se relacionan con el protagonista.

Palabras claves: Argentina – literatura – poesía – mujer – cine.

Keywords: Argentine – literature – poetry – women – performing arts.

Fecha de recepción: 10-12-1999

Fecha de aceptación: 30-07-2000

Con el retorno de la democracia a la Argentina, en el año 1983, se producen en el cine nuevas propuestas que marcan diferentes búsquedas expresivas y temáticas. El Instituto Nacional de Cinematografía, a cargo del director Manuel Antín entre 1983 y 1989, produce un resurgimiento del cine nacional anquilosado en las propuestas de divertimento y de orden evasivo que prosperaron en la década del setenta, bajo el llamado Proceso Militar. El incremento en la cantidad de filmes realizados, con un consiguiente aumento del

número de espectadores que asisten a las salas de cine. la eliminación de la censura impuesta por el régimen militar y la recuperación de fondos para el fomento y la producción cinematográfica. logra producir un tipo de cine nuevo, caracterizado por la libertad temática e ideológica, por el rechazo a la época represiva anterior y por singulares búsquedas estéticas.

A partir de ese momento, los filmes nacionales problematizan procesos culturales que conciernen a la historia reciente. Se intenta construir una imagen de la realidad histórica y social con la intención de “borrar” el ocultamiento de los procesos que esa historia política reciente instaló en la sociedad. La democracia produce una reacción contra los procesos represores anteriores: una nueva identidad social conspira contra el afán de la violencia y la represión política. Una nueva imagen social en el cine se inserta en el espacio urbano, cosmopolita y porteño de los ochenta, de acuerdo con las singulares contradicciones y problemáticas que allí existen: el exilio, la represión, la violencia, el quiebre de ideales, la crisis socioeconómica y las nuevas alternativas estéticas.

Este trabajo se centrará en una de las formas de significar que tiene el cine de este período, búsquedas estéticas y temáticas que pretenden situarse cerca de las formas de significar de la literatura; en especial, de la literatura rioplatense. La política “culturalista” del Gobierno radical de Raúl Alfonsín produce el resurgimiento del cine de autor que realiza propuestas que no tienen relación con las adaptaciones que hicieron gran parte de la relación entre cine y literatura en las décadas pasadas, especialmente en los cincuenta y en los sesenta. Estas propuestas se constituyen a través de textos filmicos que entablan una relación intertextual con la literatura. La ambigüedad semántica, las expresiones metafóricas, los juegos espacio-temporales, la incorporación de modelos típicos de la literatura, o bien el trabajo crítico a través de la parodia o una visión social frente a lo institucional, todos ellos son pactos de lectura, propuestas de una creación que encuentra un espectador

comprometido que puede profundizar los planteamientos y problemáticas que el texto filmico sugiere.

Los directores ponen énfasis en un nuevo camino de búsquedas expresivas.¹ Tratan de buscar un “gesto subjetivo y emocional” a través de un cine de autor que manifiesta las posibilidades metafóricas, la crítica paródica, las propuestas metafílmicas, la incursión por los desfiladeros de lo fantástico y la reconstrucción histórica. Además, los filmes de estos directores encuentran referentes y una respuesta por parte de un público que los consume y los sigue durante este proceso. Se trata de un enfoque de la realidad mediata e inmediata desde diferentes ángulos, una perspectiva que dio cierta originalidad al cine argentino durante los ochenta. La base de esta originalidad fue la incursión en las temáticas y en las estrategias de la literatura: lenguaje expresivo, metaforizante, expresamente vinculado a ejes literarios; este cine busca producir un gusto nuevo y una nueva respuesta de ese público, para quebrar los modelos estigmatizados de las propuestas de los setenta.

En sus abordajes filmicos, Eliseo Subiela pretende establecer una relación con la literatura diferenciándose de producciones anteriores de otros directores de los sesenta y los setenta, que se acercaban más a la adaptación para establecer esta relación, como Leopoldo Torre Nilsson, Manuel Antín y Leonardo Favio. Por otro lado, también se diferencia del realismo descriptivo con que se construyen otros filmes del nuevo cine de la democracia. Desde *Hombre mirando al sudeste* (1986), propone transformar la práctica del cine produciendo un diálogo con estrategias y discursos literarios. En este filme, se acerca a la propuesta discursiva y temática de la literatura fantástica. En *Últimas imágenes del naufragio* (1989) hace una estilización de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt. *El lado oscuro del corazón* (1992), filme que ocupará la atención de este trabajo, pretende reescribir, mediante un juego de imágenes heterogéneas filmicas, la poesía de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman.

Subiela propone la innovación creativa manifestando una relación con la literatura y con los discursos sociales que están funcionando en la ciudad. Crea una imagen filmica que, de alguna manera, responde a algunos interrogantes existentes en la sociedad: el amor, la libertad, la muerte, entre otros. Mediante las estrategias y los recursos surrealistas reformula una forma de hacer cine: retoma los ideales de las poéticas teniendo como forma expresiva una imagen de ruptura.

La propuesta surrealista de Subiela concibe la creación de imágenes retóricas, acompañadas de discursos literarios y sociales que desarrollan las posibilidades de concebir “otra realidad”. Es la tensión manifiesta recurrente en sus filmes que muestran una dualidad entre la realidad —lo concebido como real en el espacio ciudad— y la posibilidad —discurso asociado a la idea de utopía y revolución, búsqueda de un cambio interior.

Walter Benjamin define el surrealismo como una “iluminación profana”, un acto revolucionario de carácter social, que presupone la concepción de otra realidad posible.² El surrealismo es una propuesta ideológica que presupone la liberación del individuo a partir de la expresión artística. Esto provoca una renovación en las manifestaciones del arte, impulsadas por lo onírico y la subjetividad, y “este relajamiento del yo por medio de la ebriedad es además la fértil, viva experiencia que permite [...] salir de su fascinación ebria” (Benjamin 1988: 45).

Subiela, a partir de un discurso surrealista, genera en sus filmes una respuesta subjetiva contra la objetivación exterior de la realidad, centradas en el poder material y económico, y en el dominio ideológico. En esa realidad social, la ciudad encuentra elementos que presuponen otra realidad posible. Estos son discursos, expresiones, actos, y propuestas expresadas desde el lugar del otro, desde el margen: la locura, la poesía, el invento, la escritura.

En los filmes, estas expresiones se construyen como espacios de lo enigmático, de lo desconocido, sensaciones existentes en el

discurrir cotidiano de la vida real. Por ello pretende entrar en esos espacios de “misterio”, entendidos como afirmación de una búsqueda por otros caminos dentro de lo cotidiano. Aquí propone una doble mirada sobre la realidad, teñida por ese discurso surrealista: una “óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano” (Benjamin 1988: 58).

El surrealismo en los filmes aparece como una concepción particular: la libertad, conseguida a costa de una expresión individual y válida para el personaje, alejada de toda pauta y sistematización, expresiones con un hondo contenido social. La libertad es producto de un cambio interior en el personaje, que aspira a una realidad posible: el amor, la igualdad, la creación. El surrealismo es producto de una cara opuesta a lo que se aspira: el espacio negativo que muestra una sociedad y sus discursos centrales. Estos proporcionan un mundo dominado y crítico: la marginalidad, la hipocresía, la dominación, la ruindad moral, la soledad, hechos a los que las imágenes y las concepciones surrealistas desean encontrar salida.

En los filmes, el surrealismo se construye con la idea de revolución, expresada en búsqueda de utopías y en la creencia en otra realidad posible. La reflexión, la creación, la invención reflejan modos de proponer esta utopía, una posibilidad siempre latente frente a los postulados negativos y coercitivos de la sociedad. La idea de la libertad expresiva en el mundo radica en el deseo de encontrar esa otra realidad posible. Vemos que los personajes y sus acciones se descubren en el espacio de lo cotidiano, y la huida del presente de crisis se debe a una necesidad interior impulsada desde el deseo de ser libre. Y, desde luego, el surrealismo no sólo es una concepción, sino también imágenes creadas a partir de la imaginación del personaje.

La imaginación es creadora, reflexiva; invade para transformar el mundo. Subiela concibe sus filmes con las ideas revolucionarias de producir un cambio en la recepción fílmica. El discurso surrealista no es una propuesta trivial e idílica de concepción de un nuevo espacio, una nueva realidad, sino que obedece a crear una realidad posible, un

trabajo reflexivo-crítico sobre la sociedad a partir del arte cinematográfico. Por ello, los personajes también son ejes fundamentales de esta propuesta surrealista. Son contruidos como intelectuales que experimentan en la realidad. Pero, ante todo, tienen la posibilidad de poder expresarse en libertad en ese caos donde viven. Su pasión por la búsqueda constante a través de la reflexión, de la creación, de la invención, los transforma en “iluminados sociales”, capaces de concebir otra realidad y de transformar el mundo.

Los personajes encuentran lo enigmático en esa cotidianeidad impenetrable por otros sentidos: la mujer que vuela, el espíritu de otra vida, la vida buscada en el margen, la comunicación trascendental mirando al sudeste. En sus contextos, son vapuleados y parodiados por los otros que no realizan un trabajo con la imaginación y con la reflexión. En las imágenes filmicas, la propuesta surrealista se dispone como un trabajo de la imaginación, dispuesto a proponer esa otra realidad. Aparecen diferentes discursos elaborados desde la posición del otro; desde la marginalidad, donde surgen los personajes marcados, capaces de poseer un componente de “ebriedad”.

Las imágenes, que Oliverio Fernández concibe en su visión del mundo, simbolizan *El lado oscuro del corazón*, filme donde aparece la mirada del poeta como creador de imaginarios. A través de su expresión original, este personaje interpreta la crisis y el caos de una “ciudad sin poesía”: reniega de lo establecido, de los desaciertos del sistema y propone una escritura comprometida como resistencia.

El personaje es una construcción que imita la figura de Oliverio Gironde. Su nombre y sus actitudes ante la vida y la poesía representan los ideales para la creación del mismo. Subiela concibe a este creador de imágenes y significados en el espacio moderno, la ciudad, consciente del peligro y la postergación que significa perder la inspiración en un lugar que necesita el compromiso estético del poeta. Su personalidad cambiante y su evolución expresiva permanente lo remiten a una búsqueda intransigente que evade las posturas

conservadoras y académicas, tal como sucede con los poetas coetáneos de Gironde.

Subiela introduce en este filme los ideales de una poética de la modernidad, que rompen contra todo lo establecido. Oliverio, al igual que Gironde, utiliza la poesía como el espacio de experimentación mediante la palabra; muestra su espíritu absolutamente original y cargado con su personalidad. Es allí donde se descubre a sí mismo y encuentra las contradicciones del espacio moderno. A través de la individualidad del “yo poético” y con su pasión por la literatura, se expresa ante la arbitrariedad y estructuración de un mundo que lo margina.

Los ideales de la vanguardia que prevalecen son la búsqueda de lo “nuevo” y de lo “original”. Lo nuevo está enmarcado por la reacción a través del arte, una “búsqueda” insoslayable para encontrar la forma propia, y por la “transformación”, visión personal, un compromiso en ese medio. Lo original es un reclamo de insatisfacción frente a una crisis. El poeta concibe una forma propia y encuentra posibilidades en las imágenes poéticas, recuperando el sentido en su palabra. Se expresa para identificarse y transformar el presente en un futuro donde las utopías tengan cabida.

Subiela construye su texto con poesías portadoras de imágenes y significaciones. El poeta se aleja del manejo institucional, se rebela contra aquellos discursos del poder, ocultos de la sociedad, y es consciente de la potencia que tiene la lectura de la poesía. Las imágenes que concibe Oliverio en su poesía, al igual que los textos vanguardistas, “no son bellas en el sentido en que los poetas modernistas entendían la belleza, no responden a un criterio estético de perfección, armonía y equilibrio, sino que son inquietantes, desagradables, comunican una cierta sensación de horror” (Pérez 1995: 108). Además, cuando logra expresarse, adquiere la capacidad de interpretar problemáticas sociales y estéticas.

Las imágenes filmicas parten de la analogía expresiva de la poesía y sus construcciones simbólicas. La palabra poética se

convierte en rito en el cine, expresada por una voz que articula imágenes. El personaje se transforma en “yo poético” y enuncia con tono sublime su palabra. La construcción de la imagen a partir de la poesía no sigue un hilo narrativo, sino que se articula como símbolo. Expresa el imaginario a través de lo onírico, lo subjetivo, lo emocional, como una conciencia que desea develarse. Implica, por cierto, deducir la riqueza y diversidad de sentidos que propone este trabajo plástico de la imagen siguiendo los modelos poéticos: la poderosa fuerza metafórica de la poesía posibilita una diversidad de sentidos en la recepción frente a los filmes enteramente narrativos.³

Subiela construye la mirada de Oliverio con poesías de escritores rioplatenses. Oliverio Gironde muestra el trabajo estético de la escritura que se subleva contra el canon tradicional. Revela “otra imagen” de la ciudad y de la mujer en su apropiación de lo cotidiano y desarrolla las potencialidades de un lenguaje vanguardista. La poesía de Mario Benedetti es la voz del autor comprometido que impulsa las posibilidades de un cambio. Su poesía comprometida porta los ideales de utopías posibles. Juan Gelman expresa un compromiso frenético con la creación poética para vencer el desamor y la muerte.

Mediante estas poesías se construye al personaje como poeta, un lugar marginal en el contexto institucional urbano y una voz crítica que propone una utopía en ese presente infinito y monótono. Escribir es ser marginal y rebelarse con la palabra en un mundo de desventajas. El poeta, desde su “alteridad”, reacciona y enfrenta al *establishment*, teniendo a la literatura como discurso alternativo al oficial —económico, político, televisivo.

La ciudad descrita en el filme es concebida en la imaginación de Oliverio: el juego de sus imágenes determina distintos polos de sentido —la claridad, la oscuridad—; los personajes anónimos que diariamente la circulan; la soledad y el silencio; los espacios laberínticos, interminables de misterios. Oliverio transita en profunda soledad por el Buenos Aires masificado, un espacio donde viste de duelo portando los ideales reprimidos del imaginario. La libertad

expresiva converge en la soledad enigmática en la que vive con sus creaciones, con sus reflexiones: un idealista en continua búsqueda en ese espacio de “modernidad fáustica”.

Subiela construye al poeta a partir de sus enunciados —como él ve— y un discurso existente sobre el poeta —como lo ven. Como antes está expresado, su mirada está construida desde los ideales de la poesía de Gironde. La voz que subvierte, que desacraliza, que constantemente ridiculiza problematizando lo institucional: “¿Qué nos impediría usar de las virtudes y de los vicios como si fueran ropa limpia, convenir en que el amor no es un narcótico para el uso exclusivo de los imbéciles y ser capaces de pasar junto a la felicidad haciéndonos los distraídos?”⁴

El personaje además problematiza la institucionalización de la poesía; existe en él el afán de llevarla a otros espacios: a la calle, al puerto, al cabaret. Oliverio, al igual que Gironde, intenta acortar las distancias entre dos orillas: la ciudad letrada y la ciudad real (Nofal 1991: 122), borrando las diferencias culturales con un ideal: la poesía como alternativa discursiva para la masa social “que no la consume”. Por ello, la construcción poética de Oliverio desenmascara los ideales de la modernización y propone una respuesta en ese ambiente de crisis. Es la necesidad de mirar con otros ojos la realidad. En el filme, Oliverio cambia poesías por dinero criticando los modelos de una sociedad: ya no son la vestimenta rota y el hambre quienes incursionan mendigando, sino la palabra poética como víctima de ese sistema. Además la palabra poética sirve para mitigar el hambre en un puesto de la costanera.

La relación entre los tres autores (Gironde, Benedetti y Gelman) es caótica y no tiene, aparentemente, una lógica literaria. Se puede explicar como un reconocimiento de Subiela por estos poetas, pero además, dándole el compromiso social que no tuvo Gironde en su momento. Oliverio Gironde intenta acercar la expresión estética al consumo popular. Aparecen en él las ideas de una conjunción entre lo letrado y lo cotidiano, “un naufragio entre un poema y un tranvía”

(Nofal 1991: 123). Estos extremos, desde luego, se unen en el filme, donde existe una alternancia de lo sublime con lo popular. Subiela logra unir poéticas diferentes en la construcción filmica: Gironde y Benedetti. La utilización de textos de ambos poetas implica construir un espacio en lo cotidiano de la ciudad a partir de la escritura. Es el motivo por el cual se tocan estas poéticas que integran un doble compromiso: estético, en la revolución vanguardista “de la palabra”; y ético, en la revolución social “con la palabra”.

Este personaje además posee el compromiso social de los poetas de las décadas del sesenta y del setenta. Ha sufrido situaciones coyunturales similares a las de la generación de Benedetti y Gelman, como la violencia, la censura, la persecución y el exilio. Estos son motivos para la creación incesante de la palabra y el compromiso impuesto mediante la palabra.

El filme, además, construye un discurso objetivo donde el poeta es visto por la sociedad modernizada como un ser inmaduro, que “nunca dejará de ser como un niño”.⁵ La mirada social sobre Oliverio la construye, en el filme, la “muerte”, un personaje que describe detalladamente la insignificancia para el sistema del trabajo de poeta, que “no figura en ninguna lista”.⁶ Alegóricamente, como mujer vestida de negro, la muerte simboliza la falta de creatividad y de incentivación por el arte. Es lo moderno y la anomia, un discurso que postula la subordinación, la falta de identificación, la pérdida de la inspiración.

El discurso de la muerte expresa los discursos de un sistema que maneja las formas de vida. Estos discursos crean dilemas en Oliverio; en especial, en momentos en que pierde la inspiración, y cuando parece claudicar.⁷ Su temor radica en la posibilidad de no encontrar la expresión poética, el amor ideal o la mujer que “vuela”. Sin embargo, para no subordinarse, escribe y su escritura se transforma en único sostén: la escritura como símbolo de lucha, como expresión de la diferencia. De esta manera es auténtico, diciendo

“algunas palabras”⁸ (poesías) que impiden que la “muerte” pueda llevarlo.

La mujer que vuela (el amor ideal) invade los espacios que la realidad oculta. En la mujer real, Oliverio encuentra aspectos de lo enigmático, de lo desconocido, sensaciones existentes en lo cotidiano, posibles de percibirse desde otro lugar. Sobre lo “femenino” propone otra mirada matizada por el discurso surrealista. Este discurso aparece como la libertad de una expresión individual, un cambio interior en el personaje, que aspira a una realidad posible: el amor. Las imágenes surrealistas se construyen teniendo como centro esta relación con una prostituta, en un espacio particular: el cabaret. La poesía provee las imágenes que suponen el quiebre de lo real. Aparecen definidos como mutuo entendimiento y similar compromiso ideológico.

Al conocer a Ana, una prostituta de Montevideo, Oliverio pone como discurso preliminar al discurso poético. A partir de la poesía delimita este campo que reacciona contra los discursos sentimentales. Con la poesía, Oliverio prefigura un receptor de la misma, compartiendo con el otro similares procesos de búsqueda: “... no les perdono bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar, ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!” (“Espantapájaros I”, Girondo 1992: 157). La poesía con que se construyen los enunciados de compromiso son de Mario Benedetti. En una clara muestra de lealtad y compromiso ideológico y sentimental, la palabra poética articula diferentes imágenes que enuncian la utopía, el desprendimiento de la subordinación y la claridad en las ideas y proyectos buscados. En su segunda llegada al cabaret, Oliverio entrega a Ana un manuscrito que ésta lee y encuentra correspondencia con ese personaje singular que dice ser poeta: “No te quedes inmóvil / al borde del camino / no congeles el júbilo / no quieras con desgana / no te salves ahora / ni nunca / no te salves...” (“No te salves”, Benedetti 1995: 313-314).

En los filmes de Subiela lo masculino expresa la subjetividad, la creación, lo intelectual, el sentir diferente la vida y la realidad,

frente a la objetividad con que la mujer concibe la mismas situaciones. Oliverio se ve en absoluta inferioridad frente a Ana, quien le propone pautas de compromiso ideológico, pero que no se desprende de la visión objetiva de la realidad. En esta relación, Oliverio está interesado en el interior de la mujer más que en el cuerpo, a diferencia de otras relaciones (con su ex-esposa y sus amantes circunstanciales) en las cuales sólo encuentra el goce momentáneo del sexo.

El poeta construye un imaginario desde su escritura; una búsqueda expresiva desde la marginalidad de una labor para enfrentarse a los discursos institucionales que copan la sociedad urbana de los noventa. Mediante la expresión del amor, de la palabra poética y de la búsqueda de ideales, naufraga en lo masivo de un anonimato urbano, superando los rigores de una realidad.

En *El lado oscuro del corazón*, Subiela crea el filme mediante la visión de la realidad que hace un poeta, personaje marginal de una sociedad satisfecha en los dominios materiales. A partir de la poesía de Mario Benedetti, Oliverio Gironde y Juan Gelman, se describe a este poeta como el portador de los discursos utópicos del imaginario, como así también una visión particular de la mujer y el amor que la conjunción de imagen y palabra pueden fecundar en el texto cinematográfico.

Eliseo Subiela crea sus propuestas filmicas a partir de una reescritura de textos literarios o de diferentes discursos sociales. Siguiendo los cambios estéticos producidos en el cine argentino de los últimos quince años, ofrece un espacio para una nueva reescritura y una nueva recepción filmica, expresando a partir de un registro distinto, como el cinematográfico, la temática y los componentes discursivos de la literatura rioplatense.

Notas

¹ A partir de 1983, entre otros filmes, los directores cinematográficos hacen una crítica del fenómeno de represión política y social de la Dictadura Militar. Aparecen filmes como *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, ganadora del Oscar de la Academia de Hollywood, *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic, o los filmes inspirados en novelas de neto corte político, como las adaptación de la obra de Osvaldo Soriano, *No habrá más penas ni olvidos* (1983), realizada por Héctor Olivera, y *Contar hasta diez* (1986), filmada por Oscar Barney Finn. Aparecen desde luego, filmes que muestran la realidad social, económica y cultural del argentino, como *Plata dulce* (1982) de Fernando Ayala, *Made in Argentina* (1984) de Jusid, *El exilio de Gardel* (1985) de Pino Solanas, o *La deuda interna* (1988) de Miguel Pereyra, y aquellas realizaciones que integran una creación mediante una comunión artística, tal es el caso de *Sur* (1988) de Pino Solanas, y *Hombre mirando al sudeste* (1986) y *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela. Desde luego pertenecen a este período y a estas temáticas las creaciones filmicas de María Luisa Bemberg, como *Camila* (1984) y *Miss Mary* (1986) que intentan una particular visión filmica a partir de una óptica femenina.

² Walter Benjamin, "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" en *Iluminaciones I. Imaginación y Sociedad*, Madrid: Taurus, 1988, pp. 43-62. Para este autor, la propuesta surrealista se acerca a la respuesta comunista, la visión utópica de una realidad posible. Se expresa puntualmente en *El manifiesto comunista* de Karl Marx.

³ En este sentido, el filme no logra articular un plano narrativo racional y lógico, sino que se estructura sobre la base de la articulación particular que le dan las imágenes poéticas. El espectador no avizora un hilo narrativo en especial, pierde las tramas del relato ya que es guiado por un disparador de imágenes que son los textos poéticos.

⁴ Oliverio Gironde, "Carta Abierta a 'La Púa'" en *Obra*, Buenos Aires: Losada, 1992, p. 51.

⁵ En realidad, quienes constantemente están cuestionando el espacio del poeta, son las mujeres. Aun Ana, que comparte algunos ideales y proyectos con Oliverio, también cuestiona este lugar cuando aquel le entrega su amor, ya que consideran que no tiene experiencia de vida en aquel presente material donde vive.

⁶ Cita del filme.

⁷ El personaje de la "muerte" siempre aparece en el umbral, lugares de peligro, de lo desconocido; espacio de posibles cambios y de debilidades. El puerto, los nuevos espacios donde el personaje habita, los nuevos lugares donde frecuenta.

⁸ Cita del filme.

Obras citadas

Bajtín, Mijail. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Beceyro, Raúl. *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1997.

- Benedetti, Mario. *Inventario. Poesía completa (1950-1985)*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1992.
- Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- _____. *Iluminaciones I. Imaginación y Sociedad*. Madrid: Taurus, 1988.
- Ciria, Alberto. *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: La Flor, 1995.
- Gelman, Juan. *Antología Poética*. Buenos Aires: Austral, 1994.
- Girondo, Oliverio. *Obra*. Buenos Aires: Losada, 1992.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Getino, Octavio. *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 1998.
- Nofal, Rossana. "Oliverio Girondo, un naufrago entre dos orillas". En *Actas del VI Congreso de Literatura Argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1991.
- Peña Ardid, Carmen. *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Pérez, Alberto Julián. *Modernismo. Vanguardias. Posmodernidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- Romano, Eduardo. *Literatura/Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos, 1991.