

Géneros, códigos y poética de lo no dicho en MOEBIUS y LA SONÁMBULA

Pablo Brescia (Tampa)

RESUMEN: Este trabajo analiza las películas MOEBIUS (1996) y LA SONÁMBULA (1998), dirigidas por Gustavo Mosquera y Fernando Spiner respectivamente, como ejemplos de las series que se articulan a partir del paradigma de la investigación en el cine argentino. En el caso de estas películas, las referencias intertextuales (literatura y cine) y los usos de los géneros del policial y la ciencia ficción urden una poética de lo “no dicho”. Esta poética construye uno de sus sentidos como alegoría del período del Proceso de Reorganización Nacional, aunque lejos de aspiraciones testimoniales y acercándose más bien a un plano político-filosófico.

PALABRAS CLAVE: cine argentino; Moebius; La sonámbula; ciencia ficción; policial; investigación

1. “No sé lo que está pasando”: investigar desde lo no dicho

Varias ficciones fílmicas y narrativas argentinas construyen su relato a partir del paradigma de la investigación. En tanto la constitución del cine argentino moderno pueda entenderse desde un triple marco estructural, genérico e histórico, analizar MOEBIUS (1996) y LA SONÁMBULA (1998)¹ en una serie arroja como resultado dos vectores de fuerza: por una parte, la puesta en escena de la investigación ligada a géneros como la ciencia ficción y el policial, globalmente codificados en la literatura y en el cine² y, por la otra, la presencia de un trasfondo social y cultural elidido que invita a construir uno

¹ MOEBIUS, dir. por Gustavo Mosquera (Argentina: Universidad del Cine, 1996), www.veoh.com/watch/v91878737rHDWKycw. LA SONÁMBULA (RECUERDOS DEL FUTURO), dir. por Fernando Spiner (Argentina: La Sonámbula Producciones SRL y Metrovisión SA, 1998), www.cinemargentino.com/filmes/914988554-la-sonambula.

² Jacques Aumont, Alain Bergala et al. dicen que el “efecto de género” establece lo plausible para cada género en particular y lo refuerza gracias a referentes y escenas repetidas de película a película. *Aesthetics of Film*, Richard Neupert trad. (Austin, Texas: University of Texas Press, 1994), 118. Ampliando un poco esta idea, Francesco Casetti y Federico di Chio señalan que todo código comporta (a) un sistema de equivalencias (señal-significado); (b) una *stock* de posibilidades (señal-canon) y (c) un conjunto de comportamientos ratificados (remite y destinatario usan la misma lengua). *Cómo analizar un film* (Barcelona: Paidós, 1990), 72.

de los posibles sentidos de estos filmes como ficciones alegóricas de la historia argentina reciente, aunque distanciadas de otros modos de alegorización más tradicionales en el cine argentino. En MOEBIUS y LA SONÁMBULA, estos dos vectores se articularían mediante una poética de lo no dicho que trabaja la investigación casi siempre desde el no saber, la carencia y el vacío. Como dice uno de los personajes de MOEBIUS, interpretado por el genial Rodolfo Carnaghi, “No sé lo que está pasando ¡y soy el director general!”.

Hago dos consideraciones iniciales. En primer lugar, en mi análisis me ocupo del costado narrativo del cine y no profundizaré ni en la materialidad (aspectos técnicos como la banda de sonido, el uso de la iluminación, los movimientos de la cámara, etc.) ni en el aparato industrial (la distribución, recepción y un largo etcétera) de las películas, aunque se entiende que son fundamentales para su efecto retórico. Si acaso se los menciona, será para ilustrar el funcionamiento de los mecanismos narrativos. En particular, y con relación al modo en el que se articula el paradigma de la investigación en la serie, sigo a Ramón Carmona en su propuesta para los filmes de género:

Podemos hablar, por tanto, de dos paradigmas organizativos distintos, uno que proviene de la inscripción del film en una tradición discursiva determinada, imponiendo unas reglas morfológicas y sintácticas y, en consecuencia, un modo de ver y leer, y otro que proviene de la proyección del film sobre la mirada de un espectador concreto. Al primero lo llamaremos *principio ordenador*, y al segundo *gesto semántico*.³

En segundo lugar, y como marco de referencia para nuestro *principio ordenador* (la investigación), utilizaré un texto poco trabajado de Ricardo Piglia pero ligado a su teoría del relato, “Secreto y narración: Tesis sobre la *nouvelle*”, donde explora tres formas de la narración: el enigma –“la existencia de algún elemento ... que encierra un sentido que es necesario descifrar”; el misterio –“un elemento que no se comprende porque no tiene explicación”– y el secreto –“un sentido sustraído por alguien”. Todas ellas tienen una estructura de doble argumento y destacan la narración como un proceso de investigación.⁴

³ Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico* (Madrid: Cátedra, 2010), 55.

⁴ Ricardo Piglia, “Secreto y narración: tesis sobre la ‘nouvelle’”, en *El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento*, ed. por Eduardo Becerra (Madrid: Páginas de Espuma, 2006), 187–205, cit. 188–90. Piglia ha trabajado desde 1985 la tensión entre dos historias como esencial al cuento. Cf. “Tesis sobre el cuento” y “Nuevas tesis sobre el cuento” en *Formas breves* (Buenos Aires: Temas, 1999), 90–134.

2. “Yo soy el único que ve lo que está pasando”: género-narración-investigación

En una Buenos Aires no necesariamente futura, un tren subterráneo con más de treinta pasajeros desaparece. Los conductores de los otros trenes lo oyen y el sistema de señales de paso de la red subterránea lo capta, pero nadie lo ve. Es un verdadero “tren fantasma”. Dentro del esquema pigliano propuesto en “Secreto y narración” la situación de MOEBIUS está planteada (en un nivel narrativo) como un misterio, es decir, hay un elemento de la historia que no tiene explicación en el mundo “real” construido por la película. Este misterio está potenciado por las reglas morfosintácticas de la ciencia ficción, en este caso especulativa, es decir, aquella rama que funda mundos imaginarios sobre el existente a partir de medios racionales. Pero, hay otro nivel narrativo donde todo el film se plantea como enigma, es decir, algo cuyo sentido espera su develación. Es allí donde se produce el *gesto semántico*, al decir de Carmona, que hace que MOEBIUS construya una poética de lo no dicho y se deslice hacia la alegoría.

La firma de arquitectos responsable de la construcción del “perimetral” que rodea la red subterránea envía a Daniel Pratt,⁵ un matemático que se dedica a estudiar superficies, a resolver el problema del tren esfumado. En su intento infructuoso de hablar con su ex profesor, quien había tenido que ver con el diseño del perimetral, Pratt encuentra a una misteriosa adolescente que le posibilita que se haga de los planos diseñados por el Dr. Mistein. Luego de una visita de Pratt y Abril a un parque de diversiones –donde ella se sube a una montaña rusa que contiene en su diseño una revelación–, Pratt cree que ha resuelto el caso. Debido al crecimiento incontrolable de las redes subterráneas, el tren ha alcanzado un nodo o “polo de orden superior” que modifica el espacio-tiempo, dejando la nueva red como una cinta de *moebius*. La escena donde Pratt intenta explicar esta teoría ante los oficiales que representan a la empresa del subterráneo, al intendente, al Hospital Militar y a la aseguradora es altamente significativa (volveré a esta escena más adelante). A partir de allí la película se acelera, como el tren, con Pratt convertido en un frenético investigador que anota complejas y enigmáticas fórmulas en su

⁵ Victoria Ruétalo informa que el nombre es una alusión al escritor de historietas italiano Hugo Pratt, quien vivió en Buenos Aires y colaboró con el creador de la notable tira *El Eternauta*, Héctor Germán Oesterheld. La creación más famosa de Pratt es el Corto Maltés. “Projecting Buenos Aires Back to the Future: Violence in Argentine Post-Dictatorship Science Fiction Film”, en *Violence in Argentine Literature and Film*, ed. por Carolina Rocha y Elizabeth Montes Garcés (Alberta: University of Calgary Press, 2010), 203–20, cit. 210.

libreta. Finalmente, a bordo del UM-86, se da el encuentro entre Pratt y el Dr. Mistein, el guardián del secreto que devela, al mismo tiempo, el misterio y el enigma. La toma final de la película anuncia la desaparición de otro vagón, y la cara de perplejidad y espanto del director de subterráneos –quien ha encontrado la libreta de Pratt– es síntoma inequívoco del diseño circular, infinito de MOEBIUS.



Fig.1: Pratt explica la cinta de Moebius <http://lascostasdeavalon.blogspot.com/2013/05/moebius-1996.html>

En MOEBIUS hay códigos y referencias que la relacionan, por un lado, con la literatura y cultura argentina, y no sólo argentina, y, por otro, con los géneros de la ciencia ficción y el policial, creando una red intertextual e interdiscursiva. En primer lugar, la película adapta un cuento de 1950 del astrónomo y escritor de ciencia ficción estadounidense A. J. Deutsch, “A Subway Named Möbius”, de trama muy similar a la de la película, pero sobre el sistema subterráneo de Boston.⁶ Sin embargo, MOEBIUS no es la primera adaptación cinematográfica del cuento, ya que anteriormente existía una adaptación alemana, MÖBIUS, de 1993. En segundo lugar, en el film aparece una estación de subterráneo llamada Borges y el vocabulario de los personajes (“laberinto”, “infinito”) y la situación filosófica planteada –el ingreso a una

⁶ Este cuento aparece en la revista *Astounding Science Fiction* en diciembre de 1950. En libro aparece recogido por primera vez en *Omnibus of Science Fiction*, ed. por Groff Conklin (New York: Crown Publishers, 1952), 88–100.

cuarta dimensión– convocan el nombre de una manera inevitable.⁷ En tercer lugar, y para concluir provisoriamente con las referencias literarias, habría que mencionar la relación menos obvia con el relato de Cortázar “Texto en una libreta”, de *Queremos tanto a Glenda* (libro prohibido por la dictadura militar en Argentina), donde el narrador empieza a investigar un extraño fenómeno de invasión/sustitución que ocurre en el sistema subterráneo de Buenos Aires en los años cuarenta a partir de un desajuste entre el número de pasajeros que salen y entran del subte.⁸ Es decir, la red proliferante del subterráneo de Buenos Aires representado en la película tiene su correspondiente espejeo con una red de bifurcaciones y conexiones textuales y cinematográficas.

Los códigos del cine de ciencia ficción aparecen en MOEBIUS tanto en la fotografía y los planos ocres y azules típicos de clásicos del género, como en el énfasis en el aspecto técnico (trenes, teléfonos, frenos, señales de paso). El tren perdido que circula con gran vertiginosidad constituye el único “efecto especial” del film y ese efecto se logra sin simulaciones computarizadas: el UM-86 no se ve sino hasta cerca del final, pero se siente durante toda la película. En esas escenas finales se juega con tomas que aceleran –como si los túneles azules “tragaran” al espectador– y desaceleran –para acentuar el paso a otra dimensión– la imagen. “Viajamos a una velocidad imposible”, le dice Pratt al Dr. Mistein. En tanto, los códigos del género policial se concentran en la situación inicial –un “crimen”/problema a resolver, de cariz científico e intelectual pero con graves consecuencias– y en la figura del investigador-detective matemático, Pratt, topólogo-topo que anda por los túneles, viste un trillado sobretodo marrón, razona y a la vez se mueve, y es perseguido por la máquina hasta transformarse en aquello que buscaba.⁹ Los primeros

⁷ La coincidencia entre el tren que se perdió –el UM 86– y el año de la muerte de Borges llama la atención, aunque en el texto de Deutsch también ése era el número del tren. Andrea Cuarterolo ve a Borges en *Moebius* a partir de la idea de la “ciencia ficción filosófica”. “Distopías vernáculas. El cine de ciencia ficción en la Argentina”, en *Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, ed. por María José Moore y Paula Wolkowicz (Buenos Aires: Librería, 2007), 81–107, cit. 95.

⁸ Julio Cortázar, “Texto en una libreta”, en *Obras completas I. Cuentos* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2003), 905–19. Dan Zunino Singh también menciona el texto de Cortázar en “‘Moebius’. Buenos Aires subterránea y un relato de fuga”, *Bifurcaciones* 8 (2008), www.bifurcaciones.cl/008/moebius.htm.

⁹ Zunino Singh, “‘Moebius’. Buenos Aires subterránea”, repara en el sobretodo de Pratt y lo relaciona con el cliché del vestuario y los tics “poéticos” del protagonista de la película de Eliseo Subiela, *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN* (1992).

planos de las caras y las reacciones de los personajes son un préstamo del cine policial *noir* y a ellos se agrega una voz narrativa (la de Pratt) en *off*, detalle que termina de enlazar los códigos del *noir* y de la ciencia ficción en MOEBIUS para subrayar cómo el relato de Pratt enmarcado en MOEBIUS se desarrolla como un *principio ordenador* a partir de una búsqueda epistemológica que tiene varios puntos ciegos y vacíos de significado.



Fig. 2: MOEBIUS y los códigos culturales, <http://lascostasdeavalon.blogspot.com/2013/05/moebius-1996.html>

El paradigma de la investigación también se hace presente en LA SONÁMBULA (RECUERDOS DEL FUTURO), dirigida por Fernando Spiner, con guión de Spiner, Piglia y Fabián Bielinsky. La Buenos Aires del tercer milenio “celebra” el bicentenario de la Revolución de Mayo (increíblemente, no sólo hemos llegado a esa fecha sino que la hemos superado). Una fuga de gases químicos supuestamente accidental ha producido trastornos psíquicos en 300.000 habitantes, entre ellos una misteriosa amnesia colectiva. Los “afectados” –nombre que se les da en la película– portan en la cara y en el pecho una mancha carmesí que tiñe al film de una atmósfera de vigilancia que luego se transformará en persecutoria, situándolo en una especie de totalitarismo futurista. Eva Rey es detenida y llevada al Centro de Investigaciones Psicológicas, donde el Estado “ayuda” a los amnésicos mediante reinserciones de memorias. Ella tiene una particularidad: sueña no sólo el pasado, sino también el futuro. Así, el doctor Gazzar pasa horas estudiando los sueños de esa mujer en un galpón que hace las veces de consultorio y laboratorio con

múltiple pantallas de televisión. El doctor ve en ella una clave para entender lo que está pasando y tal vez para encontrar una cura para la amnesia. La situación se plantea desde el misterio –¿quién es la sonámbula?; ¿cómo puede ser que sueñe no sólo el pasado, sino también el futuro?– y desde el secreto, ya que Eva parece saber algo que los demás no saben. La película propone una estructura de doble argumento a partir de una historia “oficial” pero falsa, la implantada por las autoridades en los “afectados”, y una fragmentada y oculta, pero verdadera, que revelaría la identidad de los damnificados. Junto a la figura del científico algo inestable que observa e investiga, otros tres personajes dan forma a la película: Santos, jefe de las fuerzas del “orden”, es el violento que suprime todo lo que no entra en su concepción del mundo y por ello persigue a Eva; Kluge, doble agente delator/redentor que trabaja para el Estado, busca una salida –huirá con Eva– ya que intuye que la memoria inventada para él (una mujer y un hijo) no corresponde con su identidad; y Gauna, líder del grupo revolucionario, es el héroe que está (des)aparecido y se anuncia como un oráculo con frases pintadas en la ciudad o dichas a Eva como “Vengan a mí”, “Nadie conoce la ruta hacia ninguna parte” o “El miedo es el enemigo”. Gauna es el enigma, el ausente que develará el sentido final posibilitando el deslizamiento hacia la alegoría: todos (los conformistas y los rebeldes) sospechan que Eva es su mujer y que, en algún momento, irá a buscarlo.



Fig. 3: Eva, la clave de LA SONÁMBULA www.demasiadocine.com/anoche-vi/la-sonambula-un-futuro-incierto

A Piglia siempre lo atrajeron las “máquinas” narrativas, desde las cintas de “Mata Hari 55” y las actas de “Las actas del juicio”, pasando por el aparato cuenta historias en *La ciudad ausente* hasta llegar a los archivos policiales que hicieron posible PLATA QUEMADA. Aquí, la máquina de soñar es un personaje femenino, especie de transmisor intermitente, que nunca termina de develar del todo el secreto. Como en MOEBIUS, abundan las citas y referencias literarias y cinematográficas, bien apuntadas por la crítica.¹⁰ Surgen las referencias a Borges mediante la intercalación de los planos sueño/realidad; específicamente, hay que pensar en la escuela de Tlön, que postula que “mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres”.¹¹ También es de notar que el nombre del líder revolucionario Gauna en LA SONÁMBULA es homónimo del personaje protagonista de *El sueño de los héroes* (1954), novela de Bioy Casares. Claro que la ramificación de la idea de que alguien nos sueña y que al despertarse desapareceremos es tal vez inabarcable y va desde Descartes, Calderón de la Barca y la Alicia de Lewis Carroll hasta llegar a la angustia cósmica del mismo Borges en “Ajedrez” y la angustia cómica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. La tradición estadounidense está enmarcada por los relatos de Philip K. Dick, que tienen que ver con la implantación y la supresión de la memoria –“We Can Remember It for You Wholesale”; “Paycheck”–, los sueños premonitorios –“Minority Report”– y los dilemas de identidad –*Do Androids Dream of Electric*

¹⁰ En cuanto a citas literarias, en varias entrevistas Piglia y Spiner reconocen la tradición de la literatura fantástica argentina, mencionando *La invención de Morel*, “Las ruinas circulares”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La lotería en Babilonia”, “La noche boca arriba” y el cómic *El Eternauta*. Para un ejemplo, cf. Máximo Eseverri, “Un país como de ciencia ficción”, www.pagina12.com.ar/1998/98-09/98-09-01/pag29.htm. Curiosamente, y dada la función central y preponderante de la televisión en la película, no hallé menciones a 1984 (1949), de George Orwell. Los referentes cinematográficos identificados por la crítica son muchos: EL GABINETE DEL DR. CALIGARI (1920), METRÓPOLIS (1927), ALIEN (1979), BLADE RUNNER (1982), BRAZIL (1985), TOTAL RECALL (1990), TWELVE MONKEYS (1995). En la entrevista con Eseverri, Piglia informa sobre las películas que él y Spiner tenían en mente al elaborar el guión: LAURA (1944), LA JETÉE (1962), ALPHAVILLE (1965), STALKER (1979), “películas por fuera de la tradición americana [excepto por LAURA]”. El máximo referente argentino en este respecto es INVASIÓN (1969), de Hugo Santiago, película fundacional del cine de ciencia ficción en el país. Para el diálogo LA SONÁMBULA – INVASIÓN, cf. Guillermo García, “Cine argentino de ciencia ficción (en torno a LA SONÁMBULA, de Fernando Spiner)”, *Ómnibus* 9.2 (2006): <http://www.omnibus.com/n9/cineargentino.html>.

¹¹ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Obras completas*, vol. 1 (Buenos Aires: Emecé, 1989–1996), 431–43, cit. 437. Cuarterolo, “Distopías vernáculas”, 94, y García, “Cine argentino”, también reparan en esta frase.

Sheep? Los usos de la tradición del cine de ciencia ficción, en tanto, son puntuales. Del expresionismo alemán proviene, por un lado, el científico loco que cuida a los “locos” con *EL GABINETE DEL DR. CALIGARI* –allí también hay un personaje sonámbulo, además– y, por el otro, el diseño de la Buenos Aires pos-apocalíptica cruzada por fantasmagóricos edificios y puentes, que se relaciona con *METRÓPOLIS*.¹² *LA SONÁMBULA* le hace un guiño a la película de Lang en el presente distópico del relato (el futuro de los espectadores y de los personajes), que se presenta en blanco y negro; la historia que se intenta reconstruir, –el pasado– se filma en tomas a color. La crítica ha señalado como cita en el film de Spiner el retro-futurismo de *BLADE RUNNER*, en su idea del “futuro viejo”¹³ que yuxtapone diversas capas temporales no solamente en el nivel de la narración, sino también en el *collage* visual que presenta íconos urbanos reconocibles.¹⁴ A pesar de que el ambiente es espacial y en este sentido diferente de la atmósfera pos-apocalíptica de *LA SONÁMBULA*, en *SOLARIS* (1972) también hay una densa exploración psicológica de las fronteras entre el sueño y la realidad. Y en una escena puntual se hace un homenaje no al cine de ciencia ficción, sino al maestro del suspenso, Alfred Hitchcock: una bandada de pájaros negros pasa por encima de Eva y Kluge, en clara alusión a *THE BIRDS*. Significativamente, el personaje que “explica” que los pájaros vuelan sin rumbo es local: Aldo, un “domador de potros” que toma mate y aparece de la nada en la pampa desértica siendo fundamental en la trama,

¹² García, “Cine argentino”, señala que Spiner “cargó las tintas sobre el costado onírico de la estética arquitectónica” de *METRÓPOLIS* a partir “del amontonamiento y la descontextualización de unidades arquitectónicas reconocibles por el espectador”. Ruétalo, “Projecting”, ve una semejanza con *METRÓPOLIS* en la división en dos niveles. Sobre esa relación con *METRÓPOLIS*, Joanna Page indica que Spiner no propone una visión del futuro “sino más bien una serie de citas provenientes del archivo de visiones futuristas” (mi traducción; todas las traducciones son mías a menos que se especifique lo contrario). “Retrofuturism and Reflexivity in Argentine Science Fiction Film: The Construction of Cinematic Time”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 16 (2012): 227–44, cit. 234.

¹³ En comparación con *BLADE RUNNER*, Geoffrey Kantaris dice que en *LA SONÁMBULA* el futuro simula el pasado en estilo posmoderno. “Cyborgs, Cities and Celluloid: Memory Machines in Two Latin American Cyborg filmes” en *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*, ed. por Thea Pitman and Claire Taylor (Liverpool: Liverpool University Press, 2007), 50–69, cit. 62. Al respecto, Ruétalo, “Projecting”, habla del filtro azul que le da a la película una textura granulosa y “un frío tono de un espacio decrepito y distópico”, 214.

¹⁴ Como bien anota Cuarterolo, “Distopías”, el film “presenta lo familiar en un espacio extraño” mediante lugares (ir)reconocibles: el Abasto, el Correo Central, el edificio Kavanagh, 89. Page, “Retrofuturism”, explica que la visión de la Buenos Aires futura en *LA SONÁMBULA* parece ser un comentario sobre el desilusionante progreso tecnológico de la modernidad al observarse “las calles de la ciudad junto a las ruinas del pasado”, 237.

ya que extrae el transmisor que Kluge llevaba adentro.¹⁵ Como ya se indicó, Spiner ha subrayado la influencia de INVASIÓN, otro producto de colaboración entre director de cine y escritor (en ese caso, Hugo Santiago, Borges y Bioy Casares) que afianza la tradición de influencias mutuas entre cine y literatura en Argentina.¹⁶ Los diálogos que entabla LA SONÁMBULA ofrecen también una retroalimentación y, desde la idea borgeana del precursor, invitan a hacer un puente con la trilogía THE MATRIX, cuya primera entrega aparece un año más tarde que LA SONÁMBULA. Ambas películas exploran la función de la tecnología en la creación de múltiples planos de realidad. En THE MATRIX RELOADED Neo, el héroe-redentor, se entrevista con “El Arquitecto”, creador de la matriz, quien lo espera en un recinto cubierto de pantallas de televisión que muestran a Neo, tal como el doctor ve a Eva en su consultorio-laboratorio.¹⁷ Otros puentes posibles con películas posteriores ligarían a LA SONÁMBULA con el tratamiento de las memorias y los sueños en MULHOLLAND DRIVE (2001) e INCEPTION (2010).

En la literatura, pero especialmente en el cine argentino la ciencia ficción no es un género con una tradición canónica o fija y ha abrevado de discursos afines, como el fantástico y el policial, tradiciones con un desarrollo historiográfico más claro.¹⁸ Si visualmente LA SONÁMBULA adopta y adapta algunas

¹⁵ Isabel Quintana declara que esta escena no es una mera cita, ya que la mancha que forman los pájaros es “parte de la composición del film” al ser un símbolo de las manchas de los amnésicos y así “ellos [los pájaros] son una reproducción amplificada de la deriva de la pareja [Eva/Kluge]”. “Imágenes y sueños de la ciudad futura (literatura y cine): biopolítica y ciencia ficción”, *Orbis Tertius* 15.16 (2010), www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv15n16d04/4978.

¹⁶ José Manuel González Álvarez resume las coincidencias entre ambas: “desalojos, memorias usurpadas, defensa de una identidad amenazada ...” “¡Buenos Aires invadida! Sobre el leitmotiv del asedio en la ficción especulativa argentina (1950–2000)”, *Ciberletras* 30 (2013), www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v30/gonzalezalvarez.htm.

¹⁷ Juan Ignacio Muñoz menciona a THE MATRIX y THE CELL (2000) como películas que, al igual que LA SONÁMBULA, “utilizan la auto-referencialidad para mostrar los dispositivos del medio cinematográfico al mismo tiempo que señala[n] los cambios que se están presentando en éste”. “Oniros copios: metadispositivos cinematográficos y posiciones espectadoriales en NO TE MUERAS SIN DECIRME ADÓNDE VAS y LA SONÁMBULA”, *Alambique: revista académica de ciencia ficción y fantasía* 1.1 (2013): Art. 8, 1–15.

¹⁸ Uno de los estudiosos del género, Elvio Gandolfo, comienza así su prólogo a la antología *Los universos vislumbrados*, de 1978: “La ciencia ficción argentina no existe”. “La ciencia ficción argentina” en *El libro de los géneros* (Buenos Aires: Norma, 2007), 37–74, cit. 37. Al respecto, Guillermo García hace una panorámica de la ubicación del género dentro de la tradición literaria argentina y señala que los productos argentinos de la ciencia ficción son híbridos que se interrogan sobre el sujeto, el objeto y los saberes. “El otro lado de la ciencia ficción” en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10: *La irrupción de la crítica*, coord. por Susana Cella (Buenos



Fig. 4: La Buenos Aires del 2010 en LA SONÁMBULA, www.demasiadocine.com/anoche-vi-las-sonambula-un-futuro-incierto

reglas morfosintácticas de la ciencia ficción para proponer una Buenos Aires pos-apocalíptica y distópica, la perspectiva de Spinner agrega y combina otros géneros, específicamente, la *road-movie* y el *thriller* policial afirmando el *principio ordenador* de la investigación que estructura su diégesis. Los códigos de la *road-movie* se hacen nítidos en la segunda parte, a partir de la dinámica narrativa huida-persecución. Es un uso que, al decir de Casetti y Di Chio, ratificaría los comportamientos de ese código genérico: el auto y el camino, los diálogos entre conductor y pasajera (a veces conduce ella), el anunciado encuentro sexual. Sin embargo, en contra de las convenciones que típicamente hace del viaje un trayecto para el aprendizaje de sus personajes, los perseguidos no “aprenden” nada: un poco antes de que Santos y el Dr. Gazzar encuentren a los fugitivos, Kluge pregunta: “¿Hacia dónde estamos corriendo?” y Eva responde: “Soñé que despertaba. Yo tampoco entiendo”. Aquí la investigación se enfrenta a uno de sus vacíos informativos. Por su parte, los códigos del policial están ligados a la creación del suspenso y, por ende, a la postergación de las expectativas del espectador. Ese suspenso cataliza las

Aires: Emecé, 1999), 313–40, cit. 315. Sobre el policial argentino, cf. Román Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2012) y Sonia Mattalia, *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880–2000)* (Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2008). Entre los muchos recorridos por la literatura fantástica argentina, el libro canónico es el de Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina* (México: Imprenta Universitaria, 1957).

acciones de dos de los protagonistas masculinos que conforman el binomio héroe/detective-villano/criminal: Kluge, quien hace las veces de doble agente y “detective de la identidad” –intenta descubrir la identidad de Gauna a través de Eva, pero también la suya propia– y Santos, quien representa las fuerzas paranoicas del orden y es además el antagonista de Kluge. Estos personajes están mediados por el Dr. Gazzar, que actúa como un investigador especial –intuye la verdad pero nadie lo escucha–, y por Eva, una especie de *femme fatale* que es, supuestamente, la única que “sobrevive”. Como es usual para el género, hay un enfrentamiento final que, en este caso, sucede en un paraje desértico y es triple:¹⁹ ante la insistencia del Dr. Gazzar en que Eva debe vivir, Santos lo mata y, cuando está por eliminar a Eva también, Kluge le dispara. En un cruce con los códigos de la ciencia ficción, los cuerpos del Dr. Gazzar y de Santos desaparecen mientras los comandos rebeldes se llevan a Eva para que finalmente se encuentre con Gauna (volveré a esta escena más adelante).²⁰ En tanto, el marco de la ciencia ficción está emplazado en el ambiente futurista que privilegia la tecnología de la imagen para subrayar dos aspectos: por un lado, la reflexión visual sobre el espacio a partir de la yuxtaposición muy cercana a la cultura argentina de campo y ciudad²¹ y, por el otro, las manipulaciones con el tiempo, ligadas a la memoria y la identidad.²² El eje espacio-tiempo, fundamental para el género, se articula en la tecnología de la imagen: entre muchos indicios de su importancia se cuentan la presencia del oniroscopio,²³ el ojo mecánico que funciona como amplificador de imágenes en el Dr. Gazzar y el vestuario de algunos perso-

¹⁹ Este enfrentamiento final también tiene como referente al *western*. Y es que como dice Mempo Giardinelli: “No pudo haber novela negra ... sin la literatura romántica y de acción de los autores decimonónicos del llamado *Far West*”. *El género negro*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996), 23.

²⁰ Este tipo de escenas son clave para entender los diferentes planos de verosimilitud que hacen de LA SONÁMBULA un producto híbrido. La desaparición fantasmagórica de los cuerpos es inverosímil dentro del código del policial, pero cabe dentro del código de la ciencia ficción especulativa, sobre todo en el caso de LA SONÁMBULA, que plantea su diégesis a partir de la dicotomía sueño/realidad.

²¹ Cuarterolo, “Distopías”, dice que LA SONÁMBULA subvierte las representaciones tradicionales de civilización y barbarie, al ubicar el peligro en la ciudad-civilización y la esperanza en el campo-barbarie.

²² Quintana, “Imágenes”, aclara, “El imaginario de la ciencia ficción [en LA SONÁMBULA] está trabajado entonces en ese quiebre absoluto de la memoria en el que han obrado ... los agentes científicos del Estado”.

²³ Definido por Juan Ignacio Muñoz, “Oniroscopios”, como “máquinas imaginarias que proyectan el sueño en cuanto a imagen cinematográfica”, 3.

najes, como el de los policías que detienen a Kluge y a Eva en el puerto.²⁴ En LA SONÁMBULA la imagen se relaciona de modo particular con el paradigma de la investigación: cuanto más miran los personajes –el Dr. Gazzar mirando los sueños de Eva; Kluge y Eva mirando las noticias en la televisión estatal– menos saben e intuyen que hay algo que se les escapa. Aunque el doctor grita en el clímax de la película “Yo soy el único que ve lo que está pasando”, y les da a los espectadores la posible resolución del caso, la multiplicidad de planos temporales deja varios cabos sin atar.²⁵

3. “El número que usted ha marcado es inexistente”/“Aquí no ha pasado nada”: mejor no hablar de ciertas cosas

En las películas analizadas, el paradigma de la investigación, sea en el desciframiento del enigma, en la apelación al misterio o en la revelación de un secreto, está ligado al uso de géneros como la ciencia ficción y el policial. Los resultados de estos usos son dispares. El diseño de los espacios –la red subterránea en MOEBIUS y la Buenos Aires pos-apocalíptica en LA SONÁMBULA– alcanza verosimilitud en las variantes que plantean desde los códigos de la ciencia ficción especulativa, mientras que la construcción eficiente del suspenso responde a la ley primordial del policial: la investigación que sigue a la ausencia de información completa sobre un hecho (un crimen, un misterio, etc.). Las mayores fallas de las películas se encuentran en los diálogos, a veces sentenciosos y artificiales. “Nadie puede enfrentarse al infinito sin sentir vértigo”, le dice el Dr. Mistein a Pratt en MOEBIUS; “El fin del mundo no es un meteorito o una explosión nuclear, es una mujer que despierta”, exclama el Dr. Gazzar hacia el final de LA SONÁMBULA. Son escenas con algo de grand-

²⁴ Sobre este énfasis en la imagen y la mirada en el film, Kantaris, “Cyborgs”, habla de la “prótesis de la vista”, señalando que “el ojo es la interfaz entre lo orgánico y lo tecnológico”, 63. Page, “Retrofuturism”, indica que “la atención reflexiva que LA SONÁMBULA dedica al acto de ver a los otros ... [es] una imagen de la manera en que el cine nos interpela sobre la experiencia de los otros, disolviendo las distinciones entre temporalidades públicas y privadas”, 238. Quintana, “Imágenes”, adopta otro enfoque y dice que la mirada de Eva prima en toda la película, ya que es, por una parte, “la entrada a una instancia inaprensible para los otros” y, por la otra, “ese lugar vacío donde se articula la mirada de los otros”. Por eso, concluye correctamente, “el simulacro sería que detrás de esa mirada algo nos será dicho, pero de alguna forma todo ya está dicho desde el comienzo” y, cuando aparentemente coinciden el sueño y la realidad, hay una “reduplicación de la mirada del propio espectador (que desea también encontrar el secreto)”.

²⁵ Como bien ha señalado Page, “Retrofuturism”, LA SONÁMBULA presenta una Buenos Aires “donde el tiempo es menos cronológico que topológico y varios fenómenos de distantes momentos históricos se encuentran repentinamente próximos”, 237.

locuencia, sobreactuadas.²⁶ A estas fallas, se agrega las caracterizaciones de los personajes femeninos: en *MOEBIUS*, Abril es una niña erotizada que casi no habla; en *LA SONÁMBULA*, Eva Rey no entiende lo que le pasa y necesita que la salven (primero el Dr. Gazzar, luego Kluge, finalmente Gauna). Aunque no hay espacio aquí para abundar en esta cuestión, apunto que en ambos casos los personajes femeninos tienen poca autonomía y, como es costumbre en la literatura fantástica argentina (i.e. *La invención de Morel*, “El Aleph”), actúan como un dispositivo.²⁷

Pero, ¿dónde está la poética de lo no dicho, el misterio-secreto-enigma pigliano en la serie formada? Un fantasma recorre estas dos películas: el fantasma de la historia y de la política argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional, o PRN (1976–1983). Si hacemos una investigación sobre la crítica del cine argentino, encontramos la postulación de Gonzalo Aguilar sobre el Nuevo Cine Argentino que ejerce una renovación del campo en los años noventa mediante un giro técnico y temático. EL nuevo cine argentino, rompiendo con el cine de los años ochenta, se opondría “a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir a la pedagogía y

²⁶ Como señala Zunino Singh, “‘Moebius’. Buenos Aires subterránea”, es como si no se pudiera evitar “el peso de la tradición literaria sobre la narrativa cinematográfica que subordina a esta última, haciendo de la primera el único modo de transmitir un ‘mensaje’. Una operación bastante común en el cine argentino que diluye la fuerza de la imagen en palabras que, si bien pueden ser literarias, se introducen con la fuerza de imperativos que rozan lo moral”.

²⁷ En un excelente análisis del personaje de Abril en *MOEBIUS*, Silvia Tandeciarz explica que, en la escena en la cual la niña ve a Pratt a bordo del UM-86 y parece ser la única que lo reconoce, se despliega una “conciencia compartida” del saber y la verdad, sin salirse del binarismo moderno hombre-mujer en el cual la mujer es receptora, guía espiritual, inspiración y oráculo. En su postura testimonial (pasiva porque es futura, de allí el nombre Abril) frente a la “militante” del topólogo, Abril sería una “musa amordazada”, según Tandeciarz. “Representaciones de ‘lo femenino’ en el imaginario argentino posdictadura: el discurso cinematográfico del poder”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28.2 (2004): 411–32, cit. 426, 427. Sobre la noción en *LA SONÁMBULA* de que el fin del mundo es una mujer que despierta, Cuarterolo, “Distopías”, señala: “esta idea de negación y crítica, asociada a la posición de la mujer, es clave en el argumento de la película”, 100. Kantaris, “Cyborgs”, refiere a las palabras de Piglia sobre la Eva de *LA SONÁMBULA* como una especie de Edipo peronista que sugiere levemente a Eva Perón: en ese caso, se relacionaría con los prototipos de la Olympia de Hoffmann, la Eva futura de Villiers de *L’Isle Adam*, la María de *METRÓPOLIS* y la replicante Rachel de *BLADE RUNNER* en tanto se encuentran atrapadas por la narrativa patriarcal y adoptan la “tradicional estrategia femenina de la simulación”, 66. Tanto Muñoz, “Oniroscopios”, como Ruétalo, “Projecting”, ven en Eva Rey un personaje desprovisto de voluntad: un dispositivo para Muñoz; una recreación del mito de la Eva expulsada del Paraíso que lleva la nación hacia el olvido para Ruétalo. Sobre un personaje mujer como protagonista, Piglia dice en la entrevista con Eneverri, “Un país”, que “la mujer es un héroe que cambia el enfoque sobre el hecho histórico”.



Fig. 5: MOEBIUS: se devela el enigma, www.youtube.com/watch?v=BW1p4ZW0USw

la autoinculpación”, evitando las alegorizaciones y usando en cambio el cine como herramienta de investigación.²⁸ Sin dudas, hubo un agotamiento de ciertos modelos narrativos para el cine y un surgimiento de nuevas voces y nuevas maneras de acercarse a la historia y al cuerpo social. Cabe preguntarse, sin embargo, dónde encajan en agrupamientos como esos Mosquera y Spinner, que no pertenecen a la “nueva ola” (Martel, Caetano, Alonso, etc.) pero tampoco al cine anterior.

Desde el paradigma de la investigación, MOEBIUS y LA SONÁMBULA comprueban que no-decir el contexto inmediato –al plantearlo como alternativo o futurista– es una manera de interrogarlo, aunque el nivel simbólico sea tal vez un poco obvio. Lo que salta a la vista es que el cine de géneros halla poco eco crítico en estudios que reflexionan sobre el cine argentino en relación a su contexto histórico-político. Además de Aguilar, quien no analiza estas películas, David Oubiña, por ejemplo, afirma que “el nuevo cine de los años noventa tuvo el mérito de redescubrir la ciudad real”.²⁹ No hay mención a

²⁸ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: ensayos sobre nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006), 23.

²⁹ David Oubiña, “Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo”, en *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno de lo real*, comps. por Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (Buenos Aires: Colihue, 2013), 41–50, cit. 42.

las películas de los años noventa que re-imaginan Buenos Aires de manera diferente a la que se refiere Oubiña, como las de nuestra serie. Ana Amado dedica su libro a la relación entre cine y realidad política, y capítulos específicos a las “estrategias de la memoria”, pasando revista a una larga lista de películas recientes sobre el tema. *MOEBIUS* y *LA SONÁMBULA* no aparecen en la lista.³⁰

Según lo argumentado en este trabajo, a las numerosas reconstrucciones del cine argentino de la memoria y de la desaparición en tanto estatutos discursivos, cuyo punto culminante sería el Oscar otorgado a *LA HISTORIA OFICIAL* (1986), debe sumarse el recurso del cine de género que combina la ciencia ficción y el policial explorando, como los mejores ejemplos de la literatura fantástica, la atmósfera onírica o las proyecciones de una realidad alternativa para interrogarse sobre el cuerpo social en un doble plano individual y colectivo. En *MOEBIUS*, las alusiones al contexto del PRN son leves pero claras: la desaparición del tren de pasajeros ocurre en el mes de marzo, mismo mes del golpe militar del 24 de marzo de 1976;³¹ los diarios hablan de “olas de desapariciones en la Capital Federal”; un empleado del subte despegó de las paredes carteles con dibujos de desaparecidos; los “dormidos” del UM-86 no pueden “despertar” a la realidad. Y volviendo a la escena (Fig. 1) donde Pratt explica su teoría ante los diferentes representantes de las instituciones, se ejemplifica allí en el nivel de la alegoría política el descreimiento ante cualquier explicación de la realidad que no coincida con el relato del Estado. En *LA SONÁMBULA*, en tanto, las referencias a las secuelas del PRN son obvias, desde el número de “afectados” (300.000, número que multiplica por 10 la cifra que comúnmente se asocia con los desaparecidos, 30.000), pasando por los centros de rehabilitación que simbolizan los centros de detención durante la dictadura y la vigilancia del Estado, hasta llegar a los focos de resistencia y la idea de una amnesia colectiva ante los hechos.³² Por eso cobra relevancia

³⁰ Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980–2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009). Los artículos que se ocupan de las películas de nuestra serie sí reflexionan sobre el contexto político al que aluden.

³¹ Tandeciarz, “Representaciones”, agrega a la cuestión de las fechas que el UM-86 refiere a 1986, año de la ley del Punto Final “con que se inicia una política ... de olvido”, 424.

³² Varios artículos relacionan a *MOEBIUS* y *LA SONÁMBULA* con otra etapa de la política argentina: los 90. Ruétalo, “Projecting”, señala que estas películas reflejan “la nación neoliberal y globalizada”, 205, y Mariano Paz traza interesantes vínculos, por un lado, con las políticas de urbanización del intendente de Buenos Aires durante el PRN, Osvaldo Cacciatore (1976–1982) y, por otro, con las políticas del Menemato que establecerían cierta continuidad con ese proyecto. “Buenos Aires Dreaming: Chronopolitics, Memory and Dystopia in ‘La sonámbula’”,

la escena del tiroteo final y la desaparición de los cuerpos como metáfora política, más allá de la dimensión onírica. Y es que la noción del destino propio en poder ajeno reclama necesariamente una lectura política. Por otra parte, en una película que piensa el futuro, estas búsquedas de identidad remiten al pasado: la pregunta no es ¿quién soy? sino ¿quién fui? O, más bien, ¿para quién fui? Cuando en la escena final de la película Kluge llama a su “familia”, el teléfono repite: “El número que usted ha marcado es inexistente”. No es un detalle menor que la banda de sonido de LA SONÁMBULA privilegie la música electrónica, cumpliendo con los códigos de la ciencia ficción, pero cuando aparecen los créditos finales se escucha el tango “Nada” en la voz de Julio Sosa y, dentro de un contexto amoroso, estos versos: “Nadie que me diga/si vives aún”.



Fig. 6: LA SONÁMBULA: vigilar y castigar, www.demasiadocine.com/anoche-vi/la-sonambula-un-futuro-incierto

La ciencia ficción y el policial trabajan con una serie de oposiciones culturales e ideológicas ligadas al capitalismo: el individuo vs. el grupo; la ley vs. el crimen; el racionalismo tecnológico vs. los desastres eco-científicos. Si, como dice Thomas Schatz, el cine de géneros se basa en “la naturaleza irresuelta e irreconciliable de oposiciones culturales” (que Hollywood soluciona de manera artificial),³³ tanto MOEBIUS como LA SONÁMBULA demuestran ser pro-

Alambique: revista académica de ciencia ficción y fantasía 1.1 (2013): Art. 7, 1–13.

³³ Thomas Schatz, “Film Genre and the Genre Film” en *Film Theory and Criticism*, ed. por Leo Braudy and Marshall Cohen (Oxford: Oxford University Press, 2004), 691–702, cit. 700.

ductos híbridos y hacen uso de las manifestaciones locales y globales de los géneros para construir un sentido que desarrolle esas oposiciones. Allí, en su proyección sobre el lector, aparece el *gesto semántico*. ¿En qué punto temático se articula una poética de lo no dicho en ese gesto? Podríamos hablar de una *tecnología de la memoria*. Es en la desarticulación de las identidades individuales y colectivas donde estos filmes ponen en escena ansiedades metafísicas e históricas y polemizan con el relato del Estado o del Sistema, interpelando desde la investigación a los poderes de turno. En estas películas, no decir sobre el contexto nacional o histórico y decir más sobre el contexto de la situación narrativa es decir mejor sobre el tejido socio-histórico acentuando, como dice Aguilar, “los descartes del capitalismo o ... la descomposición de las instituciones sedentarias”.³⁴ El *punctum* de la memoria en ambas películas se halla epitomizado tanto en la frase del representante del intendente en MOEBIUS cuando le dice al director de subterráneos, “acá no ha pasado nada”, efectivamente ordenándole que olvide, como en la escena del reencuentro a colores entre Eva y Kluge en LA SONÁMBULA cuando ella no lo reconoce.³⁵ Sin embargo, aun desde la distopía hay lugar para una reflexión interesante sobre el lugar de la tecnología (a la vez, dentro de las películas y del cine como tecnología) en la exploración de la memoria.³⁶

En ambas películas, hay un personaje que está fuera de foco, que no pertenece a ningún lado. Pratt y Eva son representantes y símbolos de los héroes individualistas del cine de ciencia ficción y del policial que se enfrentan a un problema, disfrazado de enigma, misterio o secreto, y tratan de resolverlo. En el final, ambos abordan un tren en la búsqueda de algo incierto. Pero, aunque sus personajes no pertenezcan, MOEBIUS y LA SONÁMBULA sí pertenecen a la historia del cine argentino y también a la historia argentina.

³⁴ Aguilar, *Otros mundos*, 42.

³⁵ Cuarterolo, “Distopías”, habla de la tensión memoria-olvido en ambas películas, 99, Kantaris, “Cyborgs”, habla de memorias “protésicas o simuladas”, 65, y Paz, “Buenos Aires Dreaming” plantea una conexión entre la manipulación de la memoria y la historia argentina reciente que denomina “cronopolítica”, 3.

³⁶ Al respecto, Tandeciarz, “Representaciones”, dice que MOEBIUS propone una alianza “entre máquina y mujer como única garantía frente al olvido” y a propósito de LA SONÁMBULA Page, “Retrofuturism”, destaca el poder del cine para reformar temporalidades múltiples y, de esta manera, “deconstruir las nociones lineales del progreso histórico que han cimentado los discursos de la Modernidad”, 242.