

*Orbis Tertius*, 2010, XV (16)

## **Imágenes y sueños de la ciudad futura (literatura y cine): biopolítica y ciencia ficción**

*por Isabel Quintana*  
(Universidad de Buenos Aires - CONICET)

### **RESUMEN**

*En mi trabajo investigo las nuevas modulaciones de la ciencia ficción en el cine argentino de las últimas décadas observando cómo determinados saberes tales como la ciencia, la medicina y la biotecnología, están presente en su imaginario. Observaré cómo cierta fantasía futurista se encuentra impregnada de un substrato arcano que remite a un imaginario mitológico en diálogo permanente con los mitos del propio psicoanálisis y la antropología culturalista. Para ello, analizaremos cómo se articula o desarticula la máquina antropológica observando las tensiones en torno al tratamiento de los cuerpos y la configuración de las subjetividades.*

*Palabras clave: biotecnología - ciencia ficción - fantástico - memoria - máquina antropológica*

### **ABSTRACT**

*In this work I research the new modulations of science fiction in the Argentinian cinema of the last decades by looking at how certain knowledge systems such as science, medicine and biotechnology are present in its imaginary. I will explore how some sort of futurist fantasy becomes pervaded with an arcane substratum evoking a mythological imaginary in permanent dialogue with the myths of psychoanalysis and cultural anthropology. For this purpose, I will analyze how the anthropological machine is articulated or disarticulated by studying the tensions around the treatment of bodies and the configuration of subjectivities.*

*Keywords: biotechnology - science fiction - fantastic - memory - anthropological machine*

La relación entre pasado, presente (futuro) y memoria es el motivo que da pie a la historia de *La sonámbula*.<sup>1</sup> Como en la literatura de Piglia, el guión de esta película pone de manifiesto, otra vez, ciertas incertidumbres y obsesiones del autor de *La ciudad ausente* junto a las propias del director del film, Fernando Spiner. Ambos, Piglia y Spiner, trabajan a partir de una matriz elemental: ¿Cómo no olvidar? ¿Cómo preservar los recuerdos? ¿Qué relación tiene el pasado sobre el futuro de la memoria? La historia, entonces, será la de aquellos personajes que van tras sus recuerdos en el contexto de una urbe sitiada, cuyo gobierno manipula la mente de los ciudadanos. Si la memoria es lo que acontece al hombre como una diferencia que lo separa del mundo animal, su trastocamiento, su pérdida, llevará, en este caso, al desmontaje de la maquinaria antropológica, es decir, la pregunta ya no será: ¿Cómo en el hombre se articula cuerpo y alma?, sino, en términos de Agamben: ¿de qué modo el hombre ha sido separado del no-hombre? Y aquí, entonces, ingresa con gran potencia el imaginario biopolítico, puesto que en este film la población se encuentra sometida a un proceso de desarticulación de sus subjetividades a partir de la intervención médica sobre su cuerpo y su psiquis (individuos identificados con códigos de barras, escaneos de mentes y recuerdos, implantes de rastreo, *setup* creado a partir de la influencia de *Blade Runner* y *El vengador del Futuro*, adaptaciones de Dick).<sup>2</sup> *La sonámbula* es la historia repetida del error de la ciencia, de su accidentalidad, del

---

<sup>1</sup> Argentina/España, 1998: Eusebio Poncela (Ariel Kluge), Sofía Viruboff (Eva Rey), Lorenzo Quinteros (Dr. Gazzar y Gauna), Patricio Contreras (Santos), Gastón Pauls (Gorrión), Norman Briski (el Duque), Alejandro Urdapilleta (Aldo). Director: Fernando Spiner. Guión: Fernando Spiner, Ricardo Piglia y Fabián Bielinsky.

<sup>2</sup> <http://www.sssm.com.ar/arlequin/sonambula.html>

carácter aleatorio de su presencia (o, según una versión más conspiratoria, el acontecimiento es un plan experimental del gobierno): el escape de un tipo de gas del Laboratorio Central de Investigaciones Biológicas con el que el gobierno está experimentando produce la pérdida de la memoria de trescientas mil personas en el contexto del Bicentenario de la Revolución de Mayo (alusión que Piglia menciona en un reportaje relacionando dicha fecha con la de los festejos del primer Centenario en el cual, según él expresa, se intentó una suerte de limpieza étnica). A partir de allí, el gobierno central a través del Ministerio de Control Social intentará incrustar en el cerebro de la gente una historia familiar que les otorgue identidad pero, especialmente, que los vuelva, otra vez, ciudadanos. Como otras distopías del género (*Alphaville* de Jean-Luc Godard, *Blade Runner* de Ridley Scott, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *1984* de George Orwell, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, etc.) la ficción futurista se teje en torno a un gobierno de rasgos totalitarios que, para conseguir el mejoramiento general de la sociedad, impone la renuncia de la libertad individual. Pero, además, todos los amnésicos tienen una suerte de mancha o lunar en el cuerpo producida por las radiaciones del gas. Esa suerte de mutación genética ha producido, así, una subespecie que une a sus miembros en una nueva comunidad. La mancha, una suerte de exorbitancia significativa o exceso de lo real, une a los afectados, que no pueden ocultarla (reprimirla), y aflora sobre la superficie de sus cuerpos mostrando las fisuras del orden simbólico: aquello que se resiste a sublimarse (lo no simbolizable), el hueco de lo real, el vacío constitutivo de la subjetividad que las autoridades buscan rellenar reinstalando una historia familiar en cada individuo (reinstalando en el lugar de la mancha un significativo vacío, un puro símbolo). Mientras tanto, un sector de la población afectada se ha pasado del lado rebelde negándose a recibir el tratamiento obligatorio al que los somete el Estado e intentando alistarse bajo la dirección de Gauna (Lorenzo Quinteros), una suerte de líder, mezcla de mito y realidad.

Ahora bien, para contar esta historia, se recurre a un uso particular del género de la ciencia ficción y a ciertas modulaciones de lo fantástico, cuestión que, a su vez, nos remite a ciertas poéticas literarias contemporáneas (Coelho, Cohen, Carlos Ríos, entre otros). Por un lado, el tiempo realiza una torsión en un movimiento que va del futuro (que es el presente actual de los personajes en el que desarrollan sus vidas y da lugar a la historia) hacia el pasado (los sueños de Eva Rey). El planteamiento es claramente político, como el género lo admite, ya que el futuro/ presente se encuentra dramáticamente afectado por la amnesia masiva de la población, provocada por un arma psíquica, el Nihl2, con el que experimenta secretamente el Estado. Un olvido radical ya que se trata de la pérdida absoluta de identidad. El imaginario de la ciencia ficción está trabajado entonces en ese quiebre absoluto de la memoria en el que han obrado, lógicamente y como el género también establece, los agentes científicos del Estado. Eva Rey (Silvia Viruboff, protagonista de la historia, cuyas secuelas del gas son diferentes a los demás: sufre de insomnio y despierta sueña una realidad muy vívida que tiene lugar en un pueblo del interior donde está su esposo Gauna, Lorenzo Quinteros) y Ariel Kluge (Eusebio Poncela, un rehabilitado que duda de su pasado como entregador de opositores), protagonistas principales de este historia, son los que deciden confrontarse con el pasado, una cierta pulsión los empuja a salir, a saltar el cerco en el que están atrapados. Y aquí, entonces, irrumpe el subgénero de la *road movie* (dando comienzo a la segunda parte de la película), cuando ambos huyen por la ruta para internarse en el camino que los podrá conducir a la liberación al mismo tiempo que se desata su pasión amorosa y toman conciencia de su imposibilidad metafísica (si se quedan juntos, Eva no podrá volver al pasado y recuperar su memoria).

La modulación fantástica se produce, entonces, por esa clara elección del elemento/ pasaje, objeto/ puente, que es el sueño de Eva (cuestión que se subraya por medio de otro elemento, el camafeo, que le permite varias veces a Eva desplegar sus sueños cada vez que lo abre). El personaje femenino, al modo en que aparece en los relatos de Piglia (la máquina, por ejemplo, de *La ciudad ausente*), es la que encarna cierta memoria de la comunidad pero fracturada (una máquina disfuncional) y ello es precisamente lo que atrae y repele. Como una mujer/ muñeca, un zombi/ sonámbula —un juguete filosófico, en términos de María Negroni— que condensa tanto el devenir humano, como la historia nacional (Eva, se dice, es un mito como

lo es Gauna, su esposo), ella es el objeto de *fascinación* por excelencia que se sostiene como tal hasta el final (no hay desarticulación o puesta en evidencia de su propio vacío estructurador): sobre ella se proyectan los miedos, sueños y proyectos de Kluge (agente doble del Estado) quien desea rearmar su vida con ella ya que ha perdido el recuerdo de su familia, los del científico bizarro Gazzar que la admira y la quiere como objeto privilegiado en sus experimento, los del jefe del gobierno central, Santos (Patricio Contreras), que sólo quiere utilizarla para encontrar a Gauna y asesinarlo, y también los del grupo de los rebeldes que quieren que ella los conduzca hasta su líder. Como la heroína de *Metrópolis* —película que aparece como subtexto, especialmente en relación con el diseño de la ciudad—, condensa los rasgos antitéticos de mujer sublime y, al mismo tiempo, diabólica. Especie de autómatas que va a la deriva de sus sueños, antisentimental —autocontenida— y de rasgos supraexpresionistas, rasgos que también aparecen en Kluge y en el ambiente general del film. Lo fantástico, entonces, se fusiona con la dimensión de la ficción científica a partir de esa figura de mujer. Sobre sus sueños —que son el puente hacia el pasado—, Gazzar realiza nuevas experimentaciones: sobre un monitor gigante en el que se proyectan los sueños de Eva de manera segmentada (se van abriendo pequeñas pantallas en las que aparecen distintos fragmentos de sus sueños), el científico escanea su memoria, hurga sus recodos, busca acceder al secreto de su verdadera identidad. El escenario de la mirada, elemento fundamental en la constitución del personaje femenino, se muestra de esta manera en su composición. Primeros planos de la mirada de Eva —que es la ventana a través de la cual se ven sus sueños, mientras Gazzar indaga en el iris de sus ojos que se superponen a las otras miradas, a las miradas que buscan fundirse en su propia experiencia, especialmente cuando empieza a soñar. La mirada de Eva es verdaderamente la entrada a una instancia inaprensible para los otros, lugar de máxima inquietud que desborda en signos engañosos pero también es ese lugar vacío en donde se articula la mirada de los otros: lo que los demás quieren que ella vea (el pasado, Gauna, etc.). La mirada de Eva cuando sueña tomada por la cámara sufre un proceso de petrificación, se paraliza, como si tomara un detalle de lo real (la escena que sueña es siempre la misma, la casa, ella durmiendo, un timbre que suena, Eva que baja las escaleras, y luego abre la puerta), lo aislara y lo repitiera incansablemente hasta poder avanzar un poco más en la escena. De esa manera, la mirada pierde densidad, no hay una sustancia que la sostenga (si bien todo parece señalar lo contrario, el simulacro sería que detrás de esa mirada algo nos será dicho, pero de alguna forma todo ya está dicho desde el comienzo, hay una cierta circularidad de la historia que se cierra cuando sueño y realidad coinciden, en Eva no hay fisura) sino que está puesta allí como reduplicación de la mirada del propio espectador (que desea también encontrar el secreto). Una puesta en escena de la relación intersubjetiva de la mirada.

Ahora bien, cuando Eva vuelve por fin al pasado (la casa de campo que aparece en su sueño en la que la espera su esposo Gauna) no es allí donde recupera la memoria. Es decir, el film termina con este reacomodamiento de Eva a su vida anterior, mientras Kluge queda boyando en ese pasado de Eva —va a la casa de campo, toca la puerta y Eva al recibirlo no lo reconoce—, pero con la memoria del futuro (recuerda de dónde han venido ambos y qué les ha sucedido). La amnesia ahora se produce en sentido inverso: no es posible para Eva recordar el futuro. Como si la garantía de una memoria verdadera sólo fuera posible mientras se habitan mundos paralelos, aunque siempre de manera contradictoria, el presente imbuido de pasado, el pasado de futuro, saltar el cerco es abandonar el lecho de la memoria dormida (en los sueños Eva aparece siempre en su cama durmiendo). La realidad, dice el texto de la película, a través de Gazzar, es “el despertar de una mujer”: en esa instancia, entonces, que es un momento de iluminación, cobran vida los fantasmas del pasado y los monstruos del futuro. Kluge es, precisamente, ese despertar, huérfano en el pasado de Eva (ella no lo reconoce), y en el futuro (tras el rechazo de Eva decide llamar a su esposa que ha dejado en la ciudad futura) pero la operadora le dice que no existe ese número. Un detalle nada menor: la edad de los personajes es la misma en ambas temporalidades, ellos transitan de un tiempo a otro siempre iguales, como si el tiempo no se rigiera por una sucesión temporal sino simplemente fuera la convivencia simultánea de mundos diversos.

La conciencia de Kluge, que es ese despertar de Eva Rey (Eva despierta y ella queda,

como Edipo, ciega, mientras Kluge es el que realmente ve) se articula a partir de ese desacomodamiento, de una suerte de heterogeneidad temporal que a lo largo de la película se ha desplegado a través de una semiosis visual construida cuidadosamente y, por momentos, exuberante y onírica. Como en otras textualidades fílmicas (*Metrópolis*, *Blade Runner*) y literarias (Coelho, Cohen) conviven elementos arcanos junto a otros de rasgos futuristas, suerte de ciudad *retro* (mundo bizarro tecnológico, en palabras de Spiner) en la que algunos personajes visten como *Los vengadores* o como los *neo-punks*. La ciudad se yergue (y yergue su poderío), por un lado, verticalmente con sus autopistas y edificios de carácter futurista pero también mostrando sus ruinas, mientras la población, de forma masiva, se hunde en los subterráneos para viajar en antiguos vagones. A ese subsuelo (otra vez como en *Metrópolis*) desciende también Eva que se bajará en la estación Carlos Gardel y quien, como el resto de los afectados, viaja marcada por su diferencia (la mancha): ella es, entonces, el enlace entre los dos universos (el mundo de arriba y el de abajo).

A este movimiento ascendente/descendente de la primera parte de la película, le sucede otro de carácter extensivo en la segunda parte. Luego de varios enfrentamientos violentos con diversos agentes de seguridad, la pareja, por fin, logra traspasar los controles de salida y huyen. Tras dejar atrás las murallas que se ciernen en torno a la ciudad se internan en la ruta. Y allí, entonces, asumen una deriva agobiante, cercados, ahora, por el calor y el desamparo absoluto. En ese recorrido la pareja se hunde en dos paisajes de rasgos fuertemente oníricos pero que son tomas de lugares verdaderos del país, y en este punto es como si la cámara tomara la escena perturbadora de lo real acercándose a su nudo fantasmático, no es un escenario artificialmente construido el que aparece sino lo existente tomado por la cámara que tiene rasgos inquietantes: una antigua ciudad inundada en cuyas ruinas Kluge encuentra un cartel que dice “Lanús”, y un extenso saladero del que brota de manera mágica un personaje folclórico legendario, Aldo (Alejandro Urdapilleta), el domador (cruza de “boliviano y tibetano”, según Piglia, especie de Ekeko).<sup>3</sup> Suerte de aparición en el desierto que le facilita a la pareja comida y refugio. Allí, además, viven otra escena *surreal* —cita de *Los pájaros* de Hitchcock—, cuando una bandada gigante de pájaros pasa por encima de ellos buscando perdidamente un lugar a dónde emigrar porque no recuerdan cuál es su destino —la naturaleza también ha sufrido los efectos tóxicos del gas. La cita de Hitchcock no es un mero homenaje al director de *Los pájaros*, sino que forma parte de la composición del film, que vuelve a poner en la superficie la existencia de la mancha (como los lunares de los afectados), el síntoma que ahora adquiere una dimensión más excesiva —como si fuera la suma de todas las manchas de los amnésicos— que persigue a la pareja: el cielo se oscurece completamente cuando la bandada pasa por encima de ellos y el sonido amplificado de sus graznidos asoma como el quejido de voces desesperadas que están tras la búsqueda del hueco de su identidad: los pájaros han perdido su instinto básico que debería guiarlos en su camino migratorio, ellos son la reproducción amplificada de la deriva de la pareja, su pasaje es una ráfaga que continúa (Aldo dice que ya los vio pasar tres veces en el año) hasta que brutalmente el corazón de las aves estalla por el cansancio. La mancha, entonces, no es algo que viene de afuera y se impone en la visión de los protagonistas, por el contrario, la mancha es parte constitutiva del campo visual de los protagonistas y lo que hace esta escena es amplificar su efecto: la superficie diáfana del desierto, claro, soleado (un desierto de Dalí) se contamina con las sombras de los pájaros, pero esas manchas no devienen del mundo exterior sino que forman parte de la composición ocular de los personajes. La perturbación sucede en verdad, en el límite entre el interior y el exterior de la subjetividad, en el borramiento de esa frontera. Y el mundo, entonces, es un despliegue del campo visual de los protagonistas.

En esta instancia de la *road movie*, los personajes deben confrontar la desmesura de un campo enrarecido con la desmesura de sus propias pulsiones: ir hacia el pasado de Eva (la casa de campo que sueña que está ubicada en un pueblo llamado Saavedra) o quedarse en ese tiempo para vivir su amor (cuestión que Kluge le propone a Eva, tras desertar definitivamente de su rol

---

<sup>3</sup> <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/abril/98-04-12/notas3>

de agente del Estado al quitarse el microchip que les permitía a Gazzar y a Santos conocer sus movimientos).

Lo arcano o residual aparece en esta instancia del campo a través de elementos muy estilizados: el cartel corroído y abandonado de Lanús y el personaje del domador, pero también a través de un objeto, el tren, que sirve también como elemento-puente que conduce de una instancia temporal a otra. Del blanco y negro —paradigma fílmico de *Metrópolis*— en el que se desplegaba la ciudad futura, a las escenas coloridas finales, en donde Eva vuelve definitivamente a su pasado: espacio *deshistorizado* en el que se ve nítidamente la estación Saavedra de arquitectura inglesa y su casa de campo también de estilo inglés, vestigios del pasado/ pasado (principios de siglo XX) en el pasado de los protagonistas. La casa de varias plantas en la que habita Eva, con sus habitaciones amplias y sombrías, rodeada de un exuberante jardín, podrían, además, remitir a la casa gótica cuya superficie vertical guarda siempre un desorden (o secreto) y que impone una deriva circular de sus habitantes en torno a los mismos objetos, una suerte de pulsión a la repetición que impide el avance del tiempo, pero que al mismo tiempo introduce también su propia mancha en el despliegue de la racionalidad moderna (o posmoderna). La puerta que finalmente abre Eva, tras la cual aparece Kluge, produce un acomodamiento aparente del mundo: en principio porque ya sabemos de qué se trata el futuro, luego porque, como ya dijimos, Kluge es una suerte de inconsciente de Eva pero invertido —es el futuro que retorna en el presente de la mujer— y que quedará boyando como la mancha en esa temporalidad ajena sin poder retornar al futuro y, finalmente, porque Gauna, el esposo de Eva que aparece finalmente de frente en el final del film (antes siempre aparecía de espaldas o de manera no nítida) es el mismo doctor Gazzar (Lorenzo Quinteros), que exhibe sobre su rostro una gigantesca mancha. Gauna es la metonimia de ese exceso signifiicante que se desparrama a lo largo de la película, aquello que se niega a entrar en el circuito simbólico (la libertad, la resistencia) y que ubicado en el pasado retornará en el futuro (y así infinitamente). Entre la amnesia de la población y la resistencia al olvido por parte de los rebeldes se juega, entonces, la circularidad de esta historia.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- AGAMBEN, Giorgio (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Buenos Aires, Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford University Press.
- COHEN, Marcelo (2003). *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma.
- ESPOSITO, Roberto (2006). *Bios. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu.
- ESPOSITO, Roberto (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu.
- NEGRONI, María (1994). *Ciudad Gótica*, Buenos Aires, Bajo la luna.
- NEGRONI, María (2009). *Galería fantástica*, México, Siglo XXI.
- NEGRONI, María (1999). *Museo Negro*, Buenos Aires, Norma.
- RANCIÈRE, Jacques (2001). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós.
- ŽIŽEK, Slavoj (ed.) (1994). *Todo lo que siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial.