

FICCIONES DE LO (IN)HUMANO:
BIOPOLÍTICA, CIENCIA-FICCIÓN Y FANTÁSTICO

POR

ISABEL QUINTANA
UBA-CONICET

Tenemos así la máquina antropológica de los modernos. Ella funciona –lo hemos visto– excluyendo de sí como no (todavía) humano un ya humano, esto es, animalizando lo humano, aislando lo no-humano en el hombre: Homo alalus, o el hombre-simio. Es suficiente desplazar algunos decenios nuestra investigación y, en vez de este inocuo hallazgo paleontológico, tendremos el judío, esto es, el no-hombre producido en el hombre, o el néomort y el ultra-comatoso, esto es, el animal aislado en el mismo cuerpo humano.

Giorgio Agamben

En las últimas décadas ciertas producciones artísticas y literarias nacionales presentan nuevas modulaciones de la ciencia-ficción y lo fantástico a partir de un imaginario biotecnológico y mercantil. Al mismo tiempo, dichas fantasías futuristas se encuentran impregnadas de un substrato arcano que remiten a un imaginario mitológico en diálogo permanente con los mitos del propio psicoanálisis y la antropología culturalista (la horda primitiva, la muerte del padre, la fundación de una legalidad). Los conceptos y representaciones que remiten a las diversas ideas de vida, animal y monstruo emergen de manera problemática en estas obras remitiendo al ámbito de la teoría y la filosofía contemporánea. De alguna manera, estos trabajos escenifican el funcionamiento de la maquinaria antropológica, pero también las posibilidades de su desmantelamiento; es decir, la desarticulación de la idea de hombre como la conjunción entre un cuerpo y un alma, de un elemento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino para ver cómo se conectan aquellas instancias que se mantenían separadas. Claro que dicho planteamiento ha proliferado muy tempranamente en la literatura, desde el Gótico europeo (considerado como una fisura en el corazón del pensamiento iluminista), los

textos de Kafka (y las lecturas de Deleuze y Guattari sobre su obra), hasta la literatura fantástica y de ciencia-ficción contemporánea.

A partir de la idea del poshumanismo, el fin del hombre y el retorno de lo animal, planteada por Giorgio Agamben en *Lo abierto*, leeremos cómo en ciertos textos se produce una suerte de repliegue hacia escenarios íntimos, mínimos o puramente subjetivos cargados de profundas tensiones en donde emerge lo monstruoso. Si, como se ha postulado, en las últimas décadas existiría en la literatura una suerte de *giro subjetivo*, nos interesa ver ¿cómo es ese sujeto que retorna en las ficciones en el contexto del fin de la idea de hombre del humanismo? Además, la dimensión estética y cultural en que dichos textos se inscriben plantea una nueva redistribución de lo sensible; es decir, que la producción de espacios conduce a un desplazamiento de *la política* (de lo hegemónico entendido como la articulación del sentido, las instituciones, la familia, etc.), a la formulación de *lo político*, como instancia primitiva de convivencia e incluso de *sobrevivencia*. En este sentido, la idea de *comunidad* aparece como uno de los ejes problemáticos que conforman los textos. En ellos se ritualiza la conformación o el ingreso a ciertas comunidades, algunas de ellas particularmente novedosas en donde lo *contractual* cede a prácticas primitivas o premodernas de convivencia.

Es decir, en el corpus a estudiar veremos cómo se tejen o destejen sentidos a partir de un trabajo minucioso sobre la subjetividad que pone de relieve el retorno de lo monstruoso humano en contextos de violencia política y social, mostrando cómo se elaboran figuras de ciudadanía, modelos de comunidades y economías de los cuerpos a partir de diversos imaginarios científicos y culturales.

EL ETERNAUTA: LA COMUNIDAD ASEDIADA

Yo creo que el cine se construye a partir de una tradición narrativa literaria. Y nosotros empezamos a buscar esa tradición tratando de apoyarnos en algo por el lado de la literatura fantástica argentina, una gran tradición, la de Borges y [Adolfo] Bioy Casares y Silvina Ocampo, [José] Bianco, [Julio] Cortázar, y alguna experiencia lateral como puede ser la de [Héctor Germán] Oesterheld de El Eternauta.

Ricardo Piglia

De acuerdo a la cita de Piglia, si bien cierta tradición literaria y cinematográfica se encuentra fuertemente atada a un imaginario fantástico, en esa misma tradición también se encuentra *El Eternauta*. Dicha historieta, creada por Oesterheld en 1957,



colabora en la articulación de una cierta estética y una cosmovisión que atrae a muchos lectores, y que además encarna los atributos esenciales del género de ciencia-ficción: invasión alienígena a la tierra por parte de los *ellos* con armas letales y conformación de diversos focos de resistencia que sobreviven a la catástrofe. A la vez, esta historia configura una experiencia particular de la subjetividad encarnada en la figura de Juan Salvo y sus amigos, una suerte de héroe colectivo, como ha planteado la crítica. Me interesa aquí, entonces, señalar algunos elementos que son de suma importancia para la conformación de la historieta y su inscripción en el género de ciencia-ficción, para luego retomar dichos elementos desde la perspectiva de la literatura y el film contemporáneo.

Por un lado, entonces, la historia se desarrolla a partir de la creación de un mundo en donde el mal proviene de afuera;¹ es decir, la introducción de un elemento disruptivo que proviene del exterior y que encarna cualidades supranegativas—una de las variaciones de esta cosmovisión serán los procesos de diversos agenciamientos, por ejemplo, cómo los agentes del mal tejen alianzas con personajes locales o gobiernos autoritarios. En esta lógica del mal, cuyo fundamento y fin es dominar al mundo, el poder despótico de los *ellos* se ejerce a través de personajes intermediarios originarios de otros planetas—los gurbos y los *manos*, entre otros— que han sido previamente cooptados a través de la manipulación científica y la intervención biotecnológica en sus cuerpos: la anulación de la memoria por medio de la incrustación de dispositivos de control como glándulas o microorganismos. La cuestión de la memoria es una de las dimensiones más sugerentes en este tipo de relatos porque, aunque la tecnología desplegada por el enemigo es de gran sofisticación, hay algo en el orden de la subjetividad que no permite ser aniquilado. La memoria es resistente y retorna como residuo o excedente; por ello Martita, la hija del Eternauta que ha sufrido dicha manipulación, comienza a recordar en determinado momento de la historia. Cierta experiencia de lo humano (su familia, por ejemplo) reaparece como un lapsus de su memoria actual. Dicho excedente reaparece incluso en los *Manos*, seres con rasgos humanos pero a la vez monstruosos (poseen muchísimos dedos en sus manos), quienes muchas veces logran liberarse del poder de los *ellos* y pasan a colaborar con los humanos—cuestión que nos remite a otro tipo de agenciamiento también típico del género que en las producciones actuales se exagera a través de un juego interminable de alianzas y traiciones continuas—.

Por otro lado, el paisaje posapocalíptico arcano-futurista (geografía muy explotada por el cine desde *Metropolis* hasta *Blade Runner* y que en el cine nacional se expresa en *La sonámbula*, film que analizaremos más adelante), se extiende por una Buenos Aires apenas reconocible, completando los fragmentos de la memoria. El viaje que realiza el Eternauta y sus amigos—un eterno viajero del tiempo— por medio de una

¹ Aunque, como sabemos, a lo largo de su desarrollo *El Eternauta* fue desplegando una ideología crítica al sistema que muchos la consideraron como una clara intervención política.

poderosa máquina del tiempo, el *cronomaster* (otro tópico explotado en la literatura y el cine), los lleva hacia el pasado y el futuro. En esas diversas dimensiones espaciales se reencuentran con amigos y familiares formando alianzas con otros sobrevivientes mientras aprenden a vivir de forma rudimentaria. Muchos de sus propios saberes se convierten en herramientas fundamentales para la resistencia, un saber que parece construido a partir de la literatura de revistas científicas de la época –de las que era lector el propio Oesterheld, y que de alguna manera se condensa en las primeras escenas–: en la guardilla de la casa de Juan se reúnen los amigos a jugar a las cartas, a charlar sobre ciencia y filosofía, y a desarrollar diversos inventos (Arlt sería un precursor en ese tipo de práctica científico-doméstica). Y es en una de esas reuniones que se produce la invasión. Desde ese lugar se planea, entonces, la resistencia. El héroe colectivo se configura aquí en esa voluntad de comunidad pero sobre la base de los diversos saberes y las diversas cualidades que cada uno encarna: Favalli, profesor de física, será uno de los personajes fundamentales para la realización de estas tareas. No hay salvación si no se constituye ese tejido. Dicha comunidad, a su vez, se irá modificando a lo largo de los diversos números de la historieta (que todavía sigue en curso), debido a las diferentes bajas que se suceden a lo largo de ese viaje interminable –mueren algunos personajes–, pero también por el ingreso de nuevos rebeldes, jóvenes en su mayoría que han nacido o crecido en el contexto de la colonización alienígena. Como muchas de las sagas filmicas contemporáneas de ciencia-ficción (*Star Wars* sería un claro ejemplo de ello), *El Eternauta* reaparece sumido en el laberinto de una historia interminable que no termina de acontecer y que aparece atada a esa trama original: la invasión de potencias malignas y la disgregación de la sociedad sin posibilidad de vislumbrar finalmente una utopía alternativa.

Nos interesa señalar aquí cómo, desde el comienzo de la invasión, ciencia y humanidad aparecen como un nudo problemático, cuestión que se expresa en el inicio de la invasión cuando caen los copos de gases venenosos que producen la muerte instantánea –imagen que se nutre de la amenaza real ya acontecida en Hiroshima y Nagasaki en 1945–. El desarrollo de la ciencia llevaría tanto a la fisura de la comunidad a través de la intervención en la memoria y la manipulación de los cuerpos, como también a su eventual liberación. La pregunta que se plantea, aunque banalizada, no es nada menor: ¿en manos de quién o al servicio de qué se encuentra una dimensión altamente sofisticada de la ciencia y la tecnología? Como si los *ellos*, por ser no humanos, conformaran una suerte de alteridad extrema, encarnaran los atributos excesivos del poder y, entonces, el saber que poseen se tornara también excesivo. Esta construcción de lo humano/ no humano nos llevaría, en realidad, a pensar la humanidad como ese *algo más* que aparta a los humanos del resto de lo vivientes (incluidos los alienígenas), un concepto que en la literatura aparece como problemático porque lo que las ficciones muestran es una suerte de retorno de un vestigio de no humanidad en lo humano. Si bien lo monstruoso puede ser pensado como aquello alejado de la humanidad y, entonces, el monstruo debe devenir



humano, *antropomorfizarse* para abandonar el mal, también en las ficciones acontece lo contrario, los personajes adoptan rasgos de la inocencia animal incontaminada de la maldad humana para acercarse a una cierta bondad primitiva—como sucede en los relatos sobre El niño lobo, pero también en el film *Avatar*—. En realidad, ambas instancias se encuentran igualmente inscriptas en el andamiaje de la maquinaria antropológica cuyas figuraciones de lo humano y de lo animal intentan deslindar especificidades y fundamentar el hiato que separa a uno del otro. Lo cierto es que en *El Eternauta*, ante la eminencia del fin, luego de la devastación producida por los gases al comienzo de la historieta, los amigos se reagrupan de acuerdo a sus habilidades específicas no sólo para resistir a la invasión, sino también por temor a la violencia de los otros sobrevivientes. Como postula claramente Favalli, los sobrevivientes deben, antes que nada, aglomerarse en torno a la lucha por la adquisición de alimentos y armas no sólo para defenderse de los invasores, sino del resto de los humanos. En esta instancia, se trata de recuperar cierto espíritu primitivo (la horda) pasando a otro orden de funcionamiento comunal o precomunal. El discurso que articula estas escenas viene de cierta perspectiva biologicista; es decir, la idea de la sobrevivencia del más apto, cuestión que, como veremos, reaparece de manera problemática en otros relatos.

ANATOMÍA DE LA DISGREGACIÓN

Me pregunté si terminaríamos así, disgregados en el espacio, aplazados, unidos opacamente por una placenta inmaterial, tentados por una única anécdota dramatizada: el silencio o las onomatopeyas.

Los invertebrables

Mientras desde ciertas producciones actuales (el cine, principalmente) se vuelve una y otra vez a esa trama posapocalíptica y dicotómica en donde el mal encarna en figuras despóticas monstruosas ya sean extraterrestres o terrícolas, otras producciones no estrictamente de ciencia-ficción sino más bien heterodoxas (Marcelo Cohen y Oliverio Coelho), se mueven entre cierta vertiente de lo fantástico, un *realismo incierto* o hiperrealismo. En ellas se despliega un escenario posindustrial (y posutópico) en donde las *fuerzas del mal* sintomatizan los cuerpos. Reencontrándose permanentemente con un precursor, Kafka, estos relatos trabajan con las articulaciones y los efectos que producen diversas máquinas: la *económica* (aunque esta máquina podría incluirse dentro de la gran *máquina de guerra*), la de *la visión o del espectáculo*, la de *la carne humana* y, finalmente, la del *lenguaje*.²

² Retomo aquí las ideas desarrolladas por Marcelo Cohen en “El nacimiento del posthumano”.



La primera ha producido un paisaje nuevo en donde se distribuyen cuerpos y se administran rigurosamente los espacios habitados por empleados, proletarios, lumpenes, desocupados, linyeras, cartoneros, hordas de hambrientos, enfermos, discapacitados, nuevos tipos humanos, etc. La máquina de la visión, a su vez, cuyo fin es la configuración del gusto y la sensibilidad, se muestra en estos textos tanto en su funcionamiento (los procesos de cohesión), como también en su *disfuncionalidad*, en su imposibilidad de ceñir o restringir las fluctuaciones diversas y aleatorias de la subjetividad. Finalmente, la máquina de la carne (creo que una de las preferidas de la ciencia-ficción y que se encuentra fuertemente atada a la de guerra) que articula el funcionamiento de los personajes, muchos de ellos excluidos sociales o marginales, a través de su sometimiento a diversos experimentos biotecnológicos, químicos, neurológicos o psicológicos (cuestión que remite a *El Eternauta*). Es decir, en estos textos la dimensión biopolítica se inscribe en el paisaje poscapitalista tanto de la *alta* tecnología como, también, de la *alta* pobreza. Mientras tanto, la “máquina del lenguaje”, que trabaja para crear una “conciencia”³ (en jaque permanente con los excesos del inconsciente), se muestra en todo su espesor, en su lucha por codificar el lenguaje, por tornarlo legible y borrar sus derivas.

En esa zona espesa de la lengua, en donde se dirime la disputa por la conformación simbólica del mundo y, por lo tanto, el despliegue de cierta subjetividad, se desarrolla la escritura de Cohen. En “La ilusión monarca” (relato perteneciente a *El fin de lo mismo*) Cohen rinde de alguna manera un homenaje a “La colonia penitenciaria”, de Kafka. Pero las coordenadas temporales y espaciales se han trastocado, lo que se avecinaba como acontecimiento, amenaza, futuro en el cuento del escritor checoslovaco, en el de Cohen es pura *realidad* o, como sugieren algunos de sus textos, la actualidad es el futuro. De alguna manera, los que constituían elementos rudimentarios de intervención sobre los cuerpos en “La colonia”, en la narrativa de Cohen –y no sólo en “La ilusión monarca”– se han sofisticado: psicofármacos, drogas, cirugías, dispositivos de control del lenguaje, la comunicación y las imágenes, etc. El universo de “La ilusión monarca” es una suerte de reduplicación del mundo conocido pero intervenido por la estilización de la palabra (en donde intervienen distintos registros, lengua popular, culta, inventada) y una visión onírica que desmenuza cuerpos y elementos de la realidad realizando cualidades y trabajando sobre los pliegues de lo ominoso. Así, por ejemplo, aparece el mar con todos sus elementos: medusas, algas, peces, sal o los cuerpos de los propios presidiarios que se acicalan, toman sol, se tatúan, pero también sufren la corrosión del clima o son violentados y drogados. Como en los cuadros de Bacon, según la lectura

³ “El control supremo de la conducta se ejerce hoy, no mediante la represión ni la imagen, sino mediante el lenguaje. La conciencia, ese automatismo endémico que cada día, cuando despertamos, se enciende para emitir un registro al parecer irrefrenable, graba vorazmente mensajes que nos son ajenos, reproducen la misma sintaxis, y cuentan siempre lo mismo” (cohen, “Nacimiento”).



de Deleuze, un elemento de la realidad corporal o del paisaje se ha aislado para devenir en algo irreconocible.

La trama del relato es aparentemente sencilla: un grupo de hombres, la mayoría ladrones comunes, ha sido confinado como parte de una experimentación científica, según algunas versiones que circulan entre los presos, a una prisión de alta seguridad que se encuentra rodeada por el mar al cual ellos tienen acceso. Para tenerlos totalmente bajo control, les administran fuertes dosis de drogas en sus alimentos. La historia se va engrosando a medida que los personajes, especialmente Sergio, desarrollan una relación conflictiva con el mar que constantemente los acecha con su presencia y promete engañosamente la libertad. Podríamos agregar, además, que en este relato la maldad en la que ellos están sumergidos (se conforman dos grupos liderados por jefes brutales a los que deben rendirle tributos y despliegan acciones violentas entre ellos, otra vez, como en *El Eternauta* se plantea la sobrevivencia del más apto), no escapa a la descomposición del mundo exterior al que aluden o se alude desde el relato constantemente –y contra la que se enfrenta la población. Rumores lejanos, sirenas, ráfagas de fuegos, llegan a la cárcel como signos de la violencia externa.

Como planteábamos al comienzo, en el universo de estas narrativas la amenaza ha sido internalizada y extendida a todo el espectro social, no hay *ellos* –una instancia exterior– sobre quienes proyectar los rasgos negativos. O, en verdad, el exterior es constitutivo de toda subjetividad. Sin embargo, esta suerte de colonización final que nos remite a una suerte de pesimismo francfuerteano podría tener también sus fisuras. Podríamos decir que los personajes de los relatos del libro *El fin de lo mismo*, de Cohen (“La ilusión monarca”, “El fin de lo mismo”, “Aspectos de la vida de Enzatti”, “Volubilidad”, “Lydia en el canal”) gozan de cierta voluptuosidad que impide su total asimilación y su inclusión en los territorios y los grupos sociales asignados. Atravesados por el universo hiperinflacionario y la sobreproducción globalizada de objetos tecnológicos (se alude constantemente a este proceso económico) los personajes parecen acorralados por la racionalidad instrumental que fija posiciones sociales, planifica los lugares de viviendas, vigila las derivas mentales a través de diversos mecanismos: la consultora psicológica o visitadora social, la información periodística y las series televisivas que gozan de la predilección del público, la administración de psicofármacos y la eventual represión, como se sugiere en “La ilusión monarca”. El paisaje de la ciudad reúne elementos arcaicos y futuristas: pantallas de televisión de grandes dimensiones que se multiplican en diversos lugares en donde constantemente se transmite la información oficial altamente clasificada –y que nos recuerda al film de Spiner/Piglia *La sonámbula*–, montañas de “basura tecnológica” que camiones privados traen de barrios lejanos a las zonas periféricas y que será reapropiada por los pobres o marginales, arquitecturas neofascistas compuestas de grandes monoblocs, canales de aguas contaminadas con desechos industriales, teléfonos públicos que no funcionan, fuerte control policial, circuitos extraoficiales de venta de



diversas drogas, sectas religiosas, tribus urbanas, inmigrantes diversos, precarización laboral. En esta topografía, Maguire, personaje central de “Volubilidad” y Lydia, de “Lydia en el canal”, desarrollan un comportamiento incompatible al requerido por el estado. La disgregación es una cualidad nociva en esos territorios y ellos la practican férreamente, aumentando así la percepción del mundo e introduciendo el desorden. En una atmósfera otra vez kafkeana, Maguire viaja todos los días en tren a su trabajo mientras recibe los flashes de los informativos en las diversas pantallas:

Desde la enorme pantalla cóncava empotrada en la bóveda, el rostro caligráfico de Nubia Gutiérrez subyuga a los televidentes con las noticias matutinas. Maguire se detuvo a escuchar algo sobre incendios en el Cáucaso, y el talento de Nubia para reducir el mundo lo admiró una vez más. A la salida de la escalera mecánica volvió a encontrarse con la imagen, y sobre la barra del café donde desayunaba. (Cohen, *Fin* 182)

A causa de su deriva laboral es visitado constantemente por la visitadora social con el fin de evitar su ineficacia, ya que mientras va pasando de un trabajo a otro cambia también de vivienda hasta perderla debido a la “inflación inmobiliaria”. Dicha condición inestable permite, además, que los otros realicen proyecciones sobre su subjetividad: “Alguien dentro del vagón lo observaba formulando hipótesis: inventaba alguna posibilidad amplia, algo para empezar, y el cuerpo de él le refractaba prismáticamente la mirada. Después el observador elegía una frecuencia del espectro y Maguire se veía en el aire, transformado en lago: un postulado, una variante”, (183). Acorralado por ese “prisma” de imágenes decide mudarse y deja de viajar en tren. El mundo así dispuesto aprisiona con sus imágenes y mensajes, crea figuraciones de la propia subjetividad y modula el pensamiento en su lucha contra la versatilidad que “dificulta el crecimiento en su conjunto” (188). Es decir, el lenguaje de los medios, al mismo tiempo que da cuerpo y entidad social a algunos, excluye a otros:

Una maciza hueste de espectros, *exilada de la representación noticiosa*, vivía como macilla en los intersticios del cuerpo consumidor: el estado los denominaba *indefinidos sociales*. Para que su tendencia a la movilidad no se propagara, una Oficina Intersubjetiva se ocupaba de controlarlos, o bien de coaccionarlos. Pero pocos sociólogos podrían figurarse cómo se coacciona al que no tiene o no es casi nada. (188, énfasis mío)

Esta maquinaria del lenguaje se despliega también en “Lydia en el canal”. En este cuento, la protagonista es la que no se pliega a las reduplicaciones monológicas que impregnan la vida cotidiana. La lengua se construye como un ideograma en donde convive la lengua común de los héroes televisivos, los predicadores apocalípticos y los funcionarios científicos del estado (psiquiatras, médicos, etc.). Tras la muerte de Ceo, su esposo, Lydia vive la permanente dislocación entre el cuerpo y el pensamiento. Un cuerpo que vive la coacción del espacio, que debe medir ángulos, objetos, pilas de cajas



acumuladas para desplazarse en una minúscula habitación mientras el pensamiento se disgrega, se torsiona ante el puro mundo material buscando ampliar el espacio: “como si el cuerpo se le perdiera en esa geografía abarrotada” (211). O se asfixia ante la geometría del lugar: “La mirada le resbala por esa orografía, se hunde con los últimos poliedros en el agua roñosa, cuando Lydia vuelve a sentir que el cuerpo se le escapa y se disgrega en ángulos de baquelita” (216). Lydia se mueve entre moles edilicias, montículos de aluminio y plástico, bandas de chicos que cultivan las mismas prácticas culturales (música, tatuajes, cirugías estéticas, drogas), sermones religiosos repetidos. Pero, especialmente, se ve asediada por la novela que todos miran, citan y repiten. El lenguaje televisivo rearticula el habla borrando la distancia entre el mundo y esos simulacros de vida. Como en *El Eternauta*, aquí también se ensayan métodos para colonizar la memoria:

Desde arriba [piensa Lydia mientras observa a una tribu urbana], no les llega nada salvo la directiva de dónde mantenerse amontonados, y pueden pudrirse, robarse o hacerse humo sin que algo más que ellos mismos se haga cargo. Ni siquiera hace falta vigilarlos. *Los vigilan las frases que tienen implantadas en el cráneo*. No quieren ser otra cosa que esas frases, o el personaje que elijan de las novelas de Musanti. Cuando no copian al alguno de esos mamarrachos, imitan lo que hace tiempo aceptaron ser. (Cohen, *Fin 237*, énfasis mío)

Contra toda lógica social, Lydia no ve televisión, ni se adhiere a ninguna secta, cuestión que produce la extrañeza y el rechazo de sus vecinos. Como Maguire, comienza a ser una preocupación para el estado por su falta de “cohesión”, cuestión que afecta su productividad. De allí que la consultora terapéutica de su trabajo le recomiende que abandone la melancolía y se someta finalmente al duelo. Pero Lydia se mueve en la dimensión de las *intensidades* preservando, incluso, una zona íntima de la subjetividad que le devuelve el cuerpo –una apertura al mundo– y que estremece a los demás: una práctica sexual, el *seribín*, que la libera de la coacción y la “ensambla” momentáneamente. Así, la opacidad del mundo se desvanece y se crea un vínculo, un goce, que amplía el espacio provocando el *extrañamiento* de sus visitantes. Porque es allí, podría decirse, en ese exceso de significancia, que siempre es una amenaza para cierta economía de los cuerpos, donde la máquina antropológica se detiene por un momento y hay una huida.⁴ Como en el paisaje anfibio en el que se encuentra Sergio en “La ilusión monarca” cuando finalmente decide huir (y luego fracasa) y se entrega al mar porque ¿en qué consiste esa

⁴ “La máquina se ha detenido, por así decir, está en estado de suspensión y, en la recíproca suspensión de los dos términos, algo para lo que quizás no tengamos nombres y que no es ya ni animal ni hombre, se instala entre naturaleza y humanidad. [...] Lo que corta –y no desata– el vínculo que liga al hombre a la vida es un elemento que parece pertenecer integralmente a la naturaleza y que, en cambio, la excede por todas partes: la satisfacción sexual” (Agamben, *Lo abierto* 153).

ilusión sino en la posibilidad/imposibilidad de la salida? O, como cuando en “Aspectos de la vida de Enzatti”, el personaje escucha un grito y acude tras él (un hombre se cayó sin herirse en una fosa de autos y grita reiteradamente para pedir ayuda, cuando Enzatti lo encuentra y lo ayuda a salir se ponen a charlar de banalidades): en esa búsqueda hay una suerte de horror y de inverosimilitud que linda con la abyección, es una zona de pasaje a otra instancia que saca de golpe a Enzatti de su mismidad cotidiana y lo ingresa a otro espacio. Algo irrumpe en la noche en la forma de un grito, como si el cuerpo tratara de huir por una hendidura. La abyección, en términos de Deleuze, sería ese esfuerzo por escaparse a través de un orificio ya sea interno o externo al cuerpo (*Pintura* 83), como Lydia a través de su sexualidad, como Sergio a través del mar. Es la *Gran Huida*: huida de los otros humanos, huida de la prisión, huida incluso de uno mismo (o de una zona de la subjetividad) para evitar ser reducido, una huida que no es material sino un cambio de lugar, un desplazamiento, una línea de fuga puramente contingente. En definitiva, la resistencia que dura décadas en *El Eternauta* retorna en estas narrativas como vestigio de cierta pulsión arcana porque en definitiva ¿no son acaso los *ellos* una proyección de la subjetividad acorralada (un lector precavido se preguntó si verdaderamente existían los *ellos* o eran simplemente un invento de los terrícolas).⁵

La fuga, entonces, aparece como el motor que articula la trama que recorre estos relatos, una visión paranoica que remite, en otro nivel, al plano de la historia y que, como planteara Piglia, es en verdad el gran relato del estado; es decir, un delirio paranoico que crea enemigos y delimita monstruosidades. La violencia arcana (fundamentada en el miedo a los otros) es, así, internalizada y reducida, pero en cada momento reingresa vestida con los ropajes de una estética neofuturista. Sin embargo, mientras aprisiona el mundo, las ficciones de Cohen permiten extender el universo, hurgar en las intensidades, expandir el cuerpo.

METAMORFOSIS

El encierro y la fuga es también la estructura básica que articula la trilogía de Oliverio Coelho integrada por las novelas: *Los invertebrables*, *Borneo* y *Promesas naturales*. Una trilogía poblada de seres monstruosos y mitológicos que remite tanto al cine, la literatura como al arte contemporáneo. El universo conocido deviene anómalo, los seres mutan, se metamorfosean, se tornan inhumanos pero, al mismo tiempo, conservan vestigios de su humanidad. Y todo es producto de una intervención omnipotente y violenta del estado donde una tecnología futura al servicio de un programa inmunitario ha generado profundas atrofas en los cuerpos de los ciudadanos y se ha extendido espacialmente del

⁵ Debo esta sutil sugerencia a mi hijo Andrés con quien comparto fervorosamente todas las noches la lectura de *El Eternauta*.



centro a los mundos paralelos (cuestión que nos recuerda a *Los acuáticos* de Marcelo Cohen). En estos mundos viven los exiliados, los parias, los que no han podido cumplir desde el punto físico y psicológico con los estándares establecidos.

Al mismo tiempo que los cuerpos son puestos en un jaque permanente, la lengua también se trastoca en una apuesta clara de experimentación. La anomalía corporal produce formas nuevas, una cierta voluptuosidad que lleva también al desarrollo de una sensibilidad extrema y a la producción de una lengua enrarecida: una lengua que se desintegra y produce otras sonoridades. La voz narrativa, a su vez, tiene su propia densidad estética que se produce a partir de la amalgama de significantes extraños entre sí. Descripciones complejas de escenografías irreales que se reduplican en los mapas y dibujos que acompañan la escritura se suman a las modulaciones de los estados de ánimos tortuosos e insabidos de los personajes.

Una estructura básica de la trama, decíamos anteriormente, determina la configuración de los personajes: en *Borneo* y *Promesas naturales* se trata de la planificación constantemente frustrada de la huida de los protagonistas (Ornelo y Bernina), mientras que en *Los invertebrables* es el encierro de Benito, Fermín y el narrador el que se convierte en un dispositivo fantástico que produce sus propias demandas alucinatorias (la presencia de una mujer). Encierro y huida son momentos que si se suceden lo hacen a un ritmo autocontenido, a una velocidad demorada. A su vez, el espacio controlado por la presencia fantasmática del estado que sólo está presente a través de sus burócratas, pero cuyos efectos pueblan la geografía de especies nuevas y primitivas: hordas de enanos, niños viejos, centauros, caníbales, linyeras, etc. produce un ritmo interno en los personajes (sus largas elucubraciones, sus monólogos interiores, su psiquismo expandido) que se acopla al *rallentí* de la composición general. Esa suerte de letanía, no terminar de huir nunca, no terminar de tener certezas sobre los otros, genera una espesura en el devenir de la memoria de los personajes que los vuelve inaprensibles.

La estructura básica: el encierro y/o la huida se fundamenta, a su vez, en una confusión inicial de la que tratan de escapar los personajes (otra vez Kafka), tanto Ornelo como Bernina han padecido, como todos los habitantes, de la evaluación arbitraria y caprichosa del S.M.O. Bernina, evaluada de manera equívoca, ha sido recluida a uno de los territorios paralelos y desea regresar a su lugar de origen; Ornelo, a su vez, decide escapar de las garras del estado que cada diez años lo somete a un control médico-psicológico lleno de anomalías y puramente absurdo para determinar si será o no un futuro expatriado. La fuga en la que están inmersos producirá trastocamientos físicos y psicológicos que los lleva a un uso singular de la lengua, la misma se desintegra por momentos, se vuelve onomatopéyica, recupera su capacidad sonora y gutural. La reclusión física y mental produce propiedades desconocidas en la voz, convirtiéndose ésta en un recurso extraordinario (el canto en *Borneo*). La musicalidad se acopla a la velocidad demorada de la escritura en un proceso incesante de desfiguración y extrañamiento que no llega a quebrar la trama, porque ésta simplemente acontece por medio de esas apariciones y



desarticulaciones que se dan tanto a nivel del lenguaje como de los personajes en sus líneas de fuga. Como el grito en el relato de Cohen, estas crispaciones de la lengua actúan como una fisura, son una vía de escape. Además, el montaje de situaciones y personajes reconducen a una dimensión laberíntica de la fuga: las puertas, corredores, calles, ventanas llevan a otras puertas, corredores, calles y ventanas, a sitios poblados por hordas de niños salvajes y gatos alados feroces. Mientras tanto, los personajes ensayan simulacros de alianzas de las que nunca están seguros: Ornello recibe ayuda de la cantante gemela para tramar su huida. Los integrantes de *Los invertebrables* conforman una sola subjetividad ante las distintas deficiencias corporales que cada uno padece (ceguera, parálisis, neurastenia), desarrollando, a su vez y de manera extraordinaria, otras capacidades. Bernina, a su vez, participa de una comunidad de mujeres inválidas que la ayudarán en su huida, también el déficit de estas mujeres ha provocado en ellas el desarrollo de un lenguaje particular lleno de sonoridades que se asemejan a las frases de conocidos grupos de rock argentino tales como Los Redondos de Ricota. De este modo, el acorralamiento mental y físico amenaza el equilibrio de los cuerpos (de allí el nombre de *los invertebrables* en la novela homónima) y que en Ornello se traducirá en una parálisis total de sus miembros en el momento crucial de la huida, hecho anunciado en esta novela a través de un paisaje poblado de perros mutilados, producto de una experimentación.

La racionalidad del estado, como en los cuentos de Cohen, se repite aquí no sólo en su administración de los espacios y los cuerpos que lleva a la creación de fronteras o zonas de exclusión, sino en su interiorización subjetiva. En este sentido, *Los invertebrables* es una condensación de esta maquinaria en donde se exacerban los recursos narrativos. En *Los invertebrables*, sus protagonistas se pertrechan en el interior de su casa por temor, precisamente, a “perder el equilibrio”, pero es allí también donde la desconfianza entre los compañeros acrecienta la angustia, constantemente el que controla la voz (el narrador de la historia) realiza un ejercicio desesperado de planificación cuyo objetivo es mantener a los otros bajo su dominio. Él es el que le lee a los otros la Enciclopedia –libro que constituye una suerte de memoria de la civilización de la que han sido excluidos–, posee esa habilidad que los otros no tienen y sobre la que fundamenta su poder. En un monólogo interior abarrotado de reflexiones fluye su pensamiento y la historia que nos cuenta. Él es la *vértebra* que articula la triangulación entre los tres amigos, la sostiene a través de la palabra mientras el encierro en el que están inmersos se llena de sus propios temores y de los fulgores amenazantes que vienen del mundo exterior: las voces perturbadas del teléfono o la eminente aparición femenina. Es que precisamente el débil sistema de fidelidades se resquebrajará finalmente cuando el estado les conceda –tras un examen minucioso y arbitrario– la “adopción” de una mujer (ejércitos de mujeres esperan ser recogidas por algún hombre). Cuando finalmente ella llega, el narrador iniciará una dolorosa mutación en donde lentamente pierde la lengua.



Nuevamente, aquí la palabra se desgrana hasta devenir en chirrido, grito. El narrador, entonces, decide salir ya completamente transformado en un perro pero preservando lo más humano de su antigua identidad: su capacidad para seguir pensando, incluso de manera más exagerada. Huye de la casa hasta integrarse a un grupo de autómatas que viven a la intemperie. Nuevamente, como en otros relatos, en un paisaje posindustrial conviven hordas de pobres y perros que se reúnen en torno a grandes fogatas en donde se queman distintos desechos. Allí, como un perro más, es recibido el narrador quien todavía intenta diferenciarse o mantener a raya a los otros hasta que finalmente decide arrojar la Enciclopedia mientras grita (en su antigua casa los amigos han quedado sin la palabra entregados a la pura voluptuosidad del deseo); suerte de autoinmolación en que se aniquila la memoria de su antigua comunidad, aquello que lo ata a la cultura:

La combustión se aceleró y la peluca, retorciéndose y combándose como un capullo, envolvió las páginas [de la Enciclopedia], las abrazó con una tenacidad definitiva, maternal. Me escuché gritar y en la llama creí ver refractada la memoria del aullido. Por fin el columpio del llanto... por fin la memoria desmoronándose hacia adentro y señalando en lo real una superficie impenetrable. (111-12)

Mientras va perdiendo su antigua humanidad hasta volverse puro olfato animal, para *necesidad*, se acopla al largo devenir de los autómatas que se mueven ritualmente llevando a sus muertos hacia la frontera mientras los perros hambrientos y enfermos mueren o se increpan y devoran en una lucha caníbal.

Finalmente, desde esta nueva perspectiva el borde que separa un mundo del otro aparece como una quimera intraspasable, último descubrimiento que lo lleva a arrepentirse: “La necesidad de retractarse de un impulso tan determinante –sin la Enciclopedia yo soy otro, no uno– me sume en la melancolía. En un acto negligente perdí casi todo lo que podría pertenecerme” (123). Sí, como habíamos sugerido en nuestra lectura de *El Eternauta*, la existencia de los otros se sostiene como una hipótesis para que lo *real* tenga lugar, en este relato el Otro puede cobrar consistencia en la medida que este mundo perezca; es decir, entregue sus muertos de manera sacrificial.

A tiempo presentí lo que ocurría, dónde estaba, hacia dónde se conducía ese racimo retoñado y prehistórico de autómatas. Supuse cuál era la condición para que el otro lado existiera: que ellos no existieran.

Para ellos el otro lado era la cruzada misma, la errancia concéntrica, la lengua de los perros dragando y sedando las heridas, los muertos que irían exiliándose en la llanura, la patria macilenta de los caídos. Era el dolor de ir renunciando a la lengua, eso, simplemente eso... (123)

La ficción aquí introduce la figura de lo sagrado pero ya no como exceso, sino como práctica confirmatoria de una comunidad, la que se alimenta y nutre de los pobres.



Estas narraciones, a través de sus modulaciones fantásticas, ingresan en el mundo real para mostrarlo en sus postulaciones más sorprendentes. No aluden al orden del mito, sino que trabajan con el tiempo presente desde una estética enrarecida que recoge elementos y residuos existentes.

EL RECUERDO INTERVENIDO

La sonámbula (1998) retoma, posiblemente como homenaje a *La invasión*⁶ pero también a *El Eternauta*, cuestiones centrales a los relatos analizados hasta aquí: la colonización de la memoria de los ciudadanos por parte de *fuerzas del mal* en un escenario familiar pero al mismo tiempo extraño, el uso de la ciencia al servicio de tal experimentación, la conformación de subjetividades que encarnan atributos extraordinarios y que resisten a la invasión. Se podría decir, además, que la relación entre pasado, presente (futuro) y memoria es el motivo que guía la trama de *La sonámbula*.⁷ 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. Ellos trabajan a partir de un cuestionamiento elemental: ¿Cómo no olvidar? ¿Cómo preservar los recuerdos? ¿Qué relación tiene el pasado sobre el futuro de la memoria? La historia que desarrolla la película será la de aquellos personajes que van tras sus recuerdos en el contexto de una urbe sitiada, cuyo gobierno manipula la mente de la población. Si la memoria es lo que acontece al hombre como una diferencia que lo separa del mundo animal, su trastocamiento, su pérdida, llevará, como hemos visto hasta ahora, 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 su subjetividad 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” (Franco). *La sonámbula* es la historia repetida del error de la ciencia, de su accidentalidad, del carácter aleatorio de su presencia: 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

⁶ Guión: Fernando Spiner, Ricardo Piglia y Fabián Bielinsky. 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).

⁷ Film de Hugo Santiago de 1969, con guión de Jorge Luis Borges y Bioy Casares, en el que Buenos Aires sufre una invasión de otros seres y un grupo de hombres se prepara para enfrentarlos.



el contexto del bicentenario de la Revolución de Mayo. 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 sin poder ocultarla (reprimirla) 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; es decir, 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, 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, como vimos anteriormente, a ciertas poéticas literarias contemporáneas – Coelho, Cohen, entre otros. Por un lado, el tiempo se tuerce 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 (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) y Ariel Kluge (un rehabilitado que duda de su pasado como entregador de opositores), protagonistas principales de esta 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.

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 fracturada de la comunidad (una máquina disfuncional), y ello es precisamente lo que atrae y repele de ella. Como una mujer/muñeca, un zombi/sonámbula –un juguete filosófico, según plantea María Negroni en *Galería fantástica*– 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 ya que no hay desarticulación o puesta en evidencia de su propio vacío estructural. Sobre ella se proyectan los miedos, sueños y proyectos de Kluge (agente doble del estado que se enamora de Eva), los del científico bizarro Gazzar (que la quiere como objeto privilegiado de su investigación), los del jefe del gobierno central, Santos (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. Sobre sus sueños –que son el puente hacia el pasado–, Gazzar realiza nuevas experimentaciones: en un monitor gigante en el que se proyectan de manera segmentada los sueños de Eva, el científico 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. 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. La mirada de Eva cuando sueña tomada por la cámara 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.

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. La conciencia de Kluge, que es ese despertar de Eva Rey, se articula a partir de ese desacomodamiento (tal vez como se desacomodan los personajes masculinos de “Lydia en el canal” cuando reciben el *seribín* o como se desacomodan también los personajes de *Los invertebrables* cuando ingresa la mujer a la casa, habría que pensar aquí la producción de lo femenino en estas estéticas como una suerte de reduplicación de otras de las que supuestamente se apartan: la alteridad, lo inasible, el fetiche). Su memoria se encuentra atravesada por una 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 y literarias, conviven elementos arcanos junto a otros de rasgos futuristas, suerte de ciudad *retro* (mundo bizarro tecnológico, en palabras de Spinner) en la que algunos personajes visten como *Los vengadores* o como los *neo-punks*.

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. 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: 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, el domador (cruza de “boliviano y tibetano”, según Piglia, especie de Ekeko) (“Reportaje”). Suerte de aparición en el desierto que le facilita a la pareja comida y refugio. Allí, además, viven otra escena *surrealista* –referencia a *Los pájaros*, de Hitchcock–, cuando una bandada gigante de pájaros pasa por encima de ellos buscando desesperadamente un lugar a dónde emigrar porque no recuerdan cuál es su destino –la naturaleza también ha sufrido los efectos tóxicos del gas. La referencia a 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, 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.⁸ La perturbación sucede en verdad, en el límite entre el interior y el exterior de la subjetividad, en el borramiento de esa frontera.

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. La puerta que finalmente abre Eva (el sueño y la *realidad* finalmente se funden), detrás de 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 invertido de Eva —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 significativo 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.

NI HUMANO, NI ANIMAL

En estas producciones, la experiencia de la subjetividad obedece a esa matriz arcaico-futurista o arcaico-futurista-artificial producida por el vínculo entre lo perceptual —una suerte de vitalismo que lleva a desarrollar cualidades especiales en los protagonistas—, lo racional —son a pesar de todo humanos—, lo simbólico y lo animal —las mutaciones o deformaciones que sufren y los condenan a practicar otras formas de desplazamientos, aunque en términos de Deleuze estaríamos ante la presencia de algo diferente: ni humano, ni animal—. Como vimos, esa compleja matriz es la expresión de una biopolítica en la que las incrustaciones producidas por la administración y experimentación de los cuerpos humanos, animales e incluso alienígenas, remite, empuja a un imaginario arcano del que se han nutrido diversas prácticas estéticas experimentales. Pero el mundo construido en estas obras recoge no sólo la pulsión desarticuladora del lenguaje y de la imagen por parte de la vanguardia, sino que se inscribe, en verdad, en el universo actual de la biotecnología. La idea de artificio condensa tanto la dimensión creativa del arte como

⁸ Retomo aquí el análisis de *Los pájaros* de Žižek. Véase “En su mirada”.



la de la propia ciencia en su relación con los cuerpos. Contrariamente a la idea de un mal que proviene de afuera de la comunidad, esta maquinaria produce en su interior lo monstruoso-humano: aquello que es y no es humano a la vez. Las ficciones estudiadas apelan a un inmenso caudal de nuestra cultura para hacernos transitar por escenarios conocidos y, al mismo tiempo, extraños desde el contexto actual de la biotecnología.

CORPUS DE OBRAS ANALIZADAS Y CITADAS

- Coelho, Oliverio. *Borneo*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.
 _____. *Los invertebrables*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.
 _____. *Promesas naturales*. Buenos Aires: Norma, 2006.
 Cohen, Marcelo. *El fin de lo mismo*. Buenos Aires: Alianza, 2002.
 Maiztegui, Pablo y Solano López. *El Eternauta. El mundo arrepentido*. Buenos Aires: Doedytores, 2006.
 _____. *El Eternauta. El regreso (2001-2005)*. Buenos Aires: Doedytores, 2005.
 _____. *El Eternauta. El regreso. La búsqueda de Elena*. Buenos Aires: Doedytores, 2007.
 Muñoz, Pablo y Walther Taborda. *El Eternauta. Odio cósmico*. Buenos Aires: Doedytores, 2007.
 Oesterheld, Héctor y Solano López. *El Eternauta (1957-2000)*. Buenos Aires: Doedytores, 2007.
 _____. *El Eternauta II (1976)*. Buenos Aires: Doedytores, 2007.
La sonámbula. Ferando Spiner, dir. Fabián Bielinsky, Ricardo Piglia y Fernando Spiner, guionistas. Argentina/ España, 1998.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford UP, 1998.
 _____. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
 Barrenechea, Ana María. "El género fantástico entre los códigos y los contextos". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. E. Morillas Ventura, ed. Madrid: Quinto Centenario, 1992.
 Barrancos, Dora y otros, ed. *Criaturas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008.
 Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, ed. Prol. Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
 Campanna, Pablo. *El mundo de la ciencia-ficción*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
 Ciocchini, Héctor y Luis Volta. *Monstruos y maravillas*. Buenos Aires: Corregidor, 1992.



- Cohen, Marcelo. "El nacimiento del posthumano". <www.elportenio.com/index_archivos/poshumano.htm>.
- _____. *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Cortés, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Madrid, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: La lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2005.
- _____. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- _____. y Félix Guattari. *Kafka: Por una literatura menor*. México: Era, 2001.
- Domínguez, Nora. "Subjetividades en peligro, subjetividades peligrosas". *Fin(es) de siglo y modernismo. Actas del Congreso Internacional*. Buenos Aires-La Plata, Vol. II, agosto 1996. Illes Balears: Universitat de les Balears, 2001. 547-552.
- Esposito, Roberto. *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- Franco, Alejandro. "La sonámbula". <<http://www.sssm.com.ar/arlequin/sonambula.html>>.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Jurovietzky, Silvia. "La perseverancia de los cuerpos". *Revista Zama 2* (2009). En prensa.
- _____. "Mujeres de raros diseños". *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Ana Amado y Nora Domínguez, eds. Buenos Aires: Paidós, 2004. 231-44.
- Link, Daniel. *Escalera al cielo: Utopía y ciencia-ficción*. Buenos Aires: La Marca, 1993.
- Negroni, María. *Ciudad Gótica*. 1994.
- _____. *Galería fantástica*. México: Siglo Veintiuno, 2009.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- _____. "Reportaje". <<http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/abril/98-04-12/notas3>>.
- Quintana, Isabel. "Desolación, violencia y melancolía en la obra de Oliverio Coelho". *Utopía y fracaso en la literatura argentina: educación, denuncia y desapego*, Rosalía Baltar, María Coira y Carola Hermida, eds. La Plata: Ediciones Katatay, 2009. En prensa.
- _____. "Ida (de Oliverio Coelho): cartografías de la ciudad contemporánea". *Revelación Imperfecta. Estudios sobre literatura latinoamericana*. Noé Jitrik, ed. Buenos Aires: NJ, 2009. 32-39.
- Rosa, Nicolás. *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Žižek, Slavoj. "En su mirada insolente está escrita mi ruina". *Todo lo que siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Slavoj Žižek, ed. Buenos Aires: Manatí, 1994. 155-203.