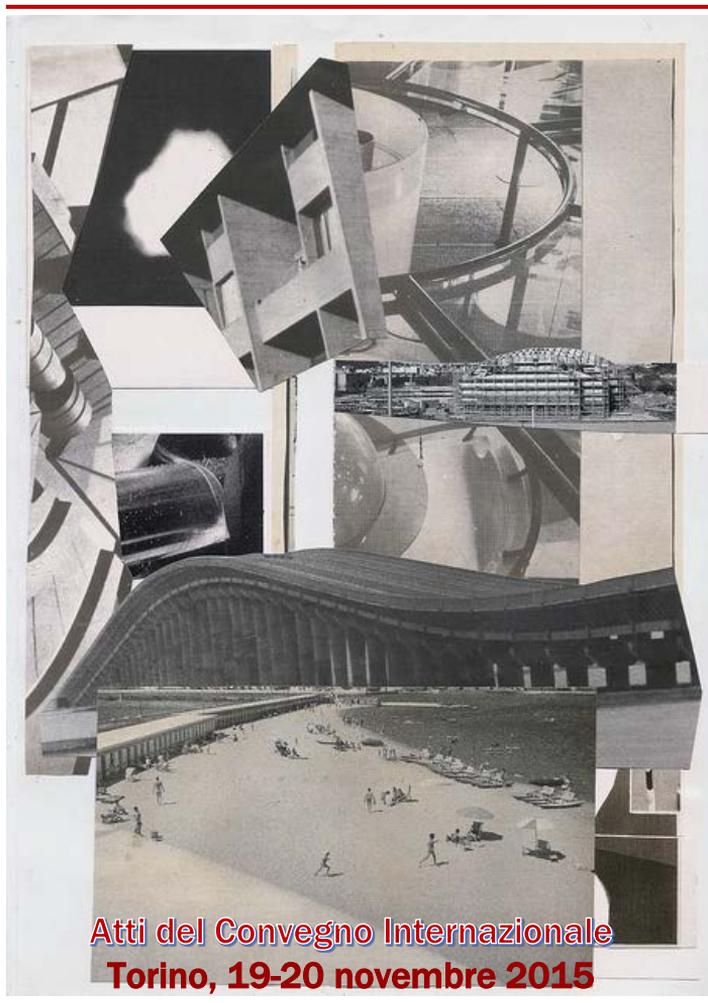


# Rappresentazioni del limite Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema

a cura di Anna Boccuti



Atti del Convegno Internazionale  
Torino, 19-20 novembre 2015

*Anno de  
Artifera*

UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO



**Rappresentazioni del limite  
Passaggi del fantastico  
tra letteratura e cinema**

**Representaciones del límite. Pasajes de lo fantástico entre  
literatura y cine**

Atti del Convegno Internazionale  
Torino, 19-20 novembre 2015

A cura di Anna Boccuti



I

**[Collane@unito.it](mailto:Collane@unito.it)**

Dipartimento di Studi Umanistici · UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO

©2017©

# Anejos de Artífara 1



Colección en línea de estudios y textos de iberística  
de acceso libre y gratuito.

Los volúmenes publicados son aprobados por  
el comité científico.

## **Comité Científico:**

Rafael Bonilla Cerezo  
José Manuel Martín Morán  
Emilio Martínez Mata  
Elisabetta Paltrinieri  
Carmen Peraita  
María Rosso  
Aldo Ruffinatto

## **Editor**

Guillermo Carrascón

Gli articoli pubblicati in questo volume sono stati  
selezionati attraverso un processo di peer review.

Los artículos publicados en este volumen han sido  
seleccionados por medio de un proceso de revisión por pares.

Collane@unito.it  
Università di Torino

ISBN: 9788875901165



Questa opera è sotto una [Licenza Creative Commons Atribuzione 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Disegno grafico: Guillermo de Busto

Immagine di copertina: collage di Edoardo De Falchi, *T-rex Ray*

## INDICE

<b>Resúmenes</b>		III
INTRODUCCIÓN		
<b>Representaciones del límite. Pasajes de lo fantástico entre literatura y cine</b>	Anna BOCCUTI	3
1. LAS REESCRITURAS DE MOREL		
<b>Adaptation et/ou trahison? <i>L'invenzione di Morel</i> par Emidio Greco (1974)</b>	Roger BOZZETTO	19
<b>Ombre fuori luogo</b>	Giorgio CREMONINI	25
<b>La adaptación de Morel: re-invencciones de lo fantástico</b>	Roberta PREVITERA	35
2. METAMORFOSIS DE LA IMAGINACIÓN FANTÁSTICA		
<b>Asesiada y fantástica. Representaciones cinematográficas de Buenos Aires</b>	Julieta ZARCO	51
<b>De los escenarios al celuloide (y vuelta): teatro y cine frente a la representación de lo fantástico y el terror</b>	Miguel CARRERA GARRIDO	67
<b>“La Biblioteca de Babel”: pertinencia de una lectura en imágenes</b>	Gerardo CENTENERA TAPIA	91



## ABSTRACTS

### **Adaptation et/ou trahison? *L'invenzione di Morel* par Emidio Greco (1974)**

ROGER BOZZETTO

**Resumée.** Le travail de l'auteur de fantastique est de recréer –par la construction du récit ou du film, et par l'originalité de l'histoire– les mêmes effets, qui peuvent susciter, dans la réalité, des sentiments d'angoisse, de peur, ou d'horreur, par le biais d'opérateurs de confusion. Et ce qui est valide pour l'œuvre – ici *L'invenzione di Morel* (1940), par l'écrivain argentin Adolfo Bioy Casares– vaut aussi pour son adaptation cinématographique, *L'invenzione di Morel*, par Emidio Greco (1974). Je me propose de voir dans ce film ces aspects qui envoient effets de fantastique.

**Mots clef.** Effets de fantastique, adaptation cinématographique, Adolfo Bioy Casares, Emidio Greco

**Abstract.** Il compito dell'autore di fantastico è ricreare –attraverso la costruzione del racconto o del film, e mediante l'originalità della storia– gli stessi effetti che, nella realtà, possono suscitare dei sentimenti d'angoscia, di paura e d'orrore –tramite degli operatori di confusione. E ciò che è valido per l'opera letteraria –in questo caso, *L'invenzione di Morel* (1940), dello scrittore argentino Adolfo Bioy Casares– vale anche per il suo adattamento cinematografico, di Emidio Greco (1974). Mi propongo di analizzare gli aspetti che riproducono gli effetti di fantastico presenti all'interno di questo film

**Parole chiave.** Effetti di fantastico, adattamento cinematografico, Adolfo Bioy Casares, Emidio Greco



### **Ombre fuori luogo**

GIORGIO CREMONINI

**Riassunto.** Il confronto fra *L'invenzione di Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940) e *L'anno scorso a Marienbad* (Alain Resnais, 1961), che in qualche modo ne è ispirato, illustra le modalità con cui i diversi linguaggi segnano il passaggio dal realismo quanto meno apparente di ogni racconto al dominio del fantastico. Seguendo le indicazioni di Tzvetan Todorov, troviamo in entrambi la presenza dello 'strano', del 'meraviglioso' e dell' 'onirico', e tutto questo incrina alle radici il sistema di riferimento sequenziale (il tempo) e cognitivo (la prospettiva), costruendo davanti ai nostri occhi e nella nostra mente un mondo fatto di incertezze. Quello che in Bioy Casares è affidato alla mediazione di un protagonista in parte reticente, e quindi a una selezione prospetticamente guidata, in Resnais passa attraverso uno sguardo dall'esterno e scivola su personaggi ridotti a pedine di un gioco tanto più irrealista quanto più ancorato

alla fisicità della visione. Ne deriva uno spaesamento duplice e parallelo, con differenze che attengono più al linguaggio che alla successione degli eventi narrati: se il romanzo indulge a una sorta di eccesso di narrazione, il film ne fa sì uso in quanto materiale imprescindibile (l'“impressione di realtà”), ma soprattutto in quanto trampolino per l'astrazione e il pensiero.

**Parole chiave.** Fantastico, linguaggio filmico, linguaggio letterario, trasposizione

**Resumen.** La comparación entre *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940) y *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) –que de cierta manera se inspira en la novela de Bioy– hace patente las modalidades con que los distintos lenguajes marcan el pasaje del realismo –por lo menos aparente– de todo relato al reino de lo fantástico. De acuerdo con las indicaciones de Todorov, en ambas obras encontramos lo “extraño”, lo “maravilloso”, lo “onírico”, y todo esto hace vacilar los cimientos de los sistemas de referencia secuencial (el tiempo) y cognitivo (la perspectiva), construyendo ante nuestros ojos un mundo de incertidumbres. Lo que en Bioy Casares se presenta gracias a la mediación de un protagonista parcialmente reticente, y por lo tanto gracias a una selección perspectivísticamente orientada, en Resnais se manifiesta a través de una mirada externa y flota sobre los personajes, reducidos a piezas de un juego tanto más irreal cuanto más anclado en la corporeidad de la visión. Surge así un desorientamiento doble y paralelo, que exhibe diferencias relativas más al lenguaje que a la sucesión de los eventos narrados: si la novela se complace en un exceso de narración, el filme se sirve de este material ambiguo –pero imprescindible– para obtener la “impresión de realidad” y sobre todo para ofrecer un trampolín para la abstracción y el pensamiento.

**Palabras clave:** fantástico, lenguaje fílmico, lenguaje literario, transposición



## La adaptación de Morel: re-inversiones de lo fantástico

ROBERTA PREVITERA

**Resumen.** *La invención de Morel* tiene una relación particularmente fecunda con el cine. La novela, publicada en 1940, ha sido adaptada varias veces a la pantalla: por Claude Jean Bonnardot en 1967, por Emidio Greco en 1974 y ha nutrido la obra de directores franceses como Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet. Más allá de los distintos grados de fidelidad a los textos literarios de partida, analizaremos los mecanismos de transposición de lo fantástico en el pasaje del discurso literario al discurso fílmico. Insistiremos en el valor de los silencios y analizaremos los distintos modos de llenar los vacíos textuales a través de la banda audiovisual.

**Palabras clave:** cine, fantástico, adaptación, Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*

**Riassunto.** *L'invenzione di Morel* ha intrattenuto nel corso degli anni una feconda relazione con il cinema. Il romanzo, pubblicato nel 1940, è stato oggetto di due trasposizioni cinematografiche: la prima realizzata nel 1967 da Claude Jean Bonnardot e la seconda girata nel 1974 da Emidio Greco. Inoltre, ha nutrito l'opera di importanti registi francesi come Alain Resnais ed Alain Robbe-Grillet. Analizzeremo i differenti procedimenti narrativi usati per trasporre il fantastico dal discorso letterario al discorso filmico, insistendo sull'importanza del silenzio e sulle diverse soluzioni adottate dai registi per ricreare sullo schermo l'ambiguità propria del testo letterario.

**Parole chiave:** cinema, fantastico, Adolfo Bioy Casares, *L'invenzione di Morel*



## **Asediada y fantástica. Representaciones cinematográficas de Buenos Aires**

JULIETA ZARCO

**Resumen.** Este artículo indaga acerca de la representación de la ciudad de Buenos Aires a partir de dos películas argentinas, *Invasión* (1969), de Hugo Santiago y *La sonámbula. Recuerdos del futuro* (1998), de Fernando Spiner. La primera linda entre el género de ciencia ficción y el fantástico, con un guión escrito por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago; la segunda es una película enteramente de ciencia ficción y futurista que cuenta también con un guión escrito en colaboración entre el director Fernando Spiner, el escritor Ricardo Piglia y el cineasta Fabián Bielinsky. Si *Invasión* asume el punto de vista de un grupo de hombres de traje negro que tienen como misión eliminar a los hombres de impermeable claro, *La sonámbula. Recuerdos del futuro* toma el punto de vista de sus dos protagonistas, una mujer que intenta recordar a través de imágenes y sueños (a pesar de no poder dormir) y un hombre que tiene como misión cuidar de esa mujer y que acaba enamorándose de ella. Los casi treinta años que separan a *Invasión* de *La sonámbula. Recuerdos del futuro* permiten (re)pensar las estrategias discursivas, narrativas y textuales a partir de las que Buenos Aires resulta en ambos casos una ciudad representada por el asedio y lo fantástico.

**Palabras clave:** *Invasión*, Hugo Santiago, *La sonámbula. Recuerdos del futuro*, Fernando Spiner, cine argentino, Buenos Aires.

**Riassunto.** Questo articolo analizza il ritratto della città di Buenos Aires attraverso due film argentini: *Invasión* (1969) di Hugo Santiago e *La Sonámbula. Recuerdos del futuro* (1998) di Fernando Spiner. Il primo spazia tra il genere della fantascienza e del fantasy, con una sceneggiatura scritta da Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Hugo Santiago. Il secondo è un film interamente futuristico e di fantascienza, scritto in collaborazione tra i registi Fernando Spiner e

Fabián Bielinsky e lo scrittore Ricardo Piglia. Se *Invasión* assume il punto di vista di un gruppo di uomini vestiti di nero che hanno come missione eliminare agli uomini vestiti di chiaro, *La Sonámbula*. *Recuerdos del futuro* esamina la situazione dalla prospettiva dei suoi due protagonisti: una donna che cerca di ricordare attraverso immagini e sogni (pur non riuscendo a dormire) e un uomo la cui missione è quella di prendersi cura di quella stessa donna, finendo poi per innamorarsene. I quasi trent'anni che separano *Invasión* da *La Sonámbula*. *Recuerdos del futuro* permettono di (ri)pensare le strategie testuali e narrative proposte che, in entrambi i casi, rappresentano una Buenos Aires post-apocalittica.

**Parole chiave:** *Invasión*, Hugo Santiago, *La sonámbula*. *Recuerdos del futuro*, Fernando Spiner, cinema argentino, Buenos Aires.



## **De los escenarios al celuloide (y vuelta): teatro y cine frente a la representación de lo fantástico y el terror**

MIGUEL CARRERA GARRIDO

**Resumen.** El siglo XX fue testigo del relevo entre la narrativa y el cine en lo que a lo fantástico se refiere. La enorme popularidad alcanzada por el género en la pantalla –especialmente en su vertiente terrorífica– perfila el medio fílmico como el más apropiado cauce para este tipo de historias y la(s) estética(s) aparejada(s). Aun cuando se siguen publicando cuentos y novelas adscritos a esta cuerda –y actualmente vivimos un auge en los países de habla hispana–, la ingente cantidad de películas producidas y estrenadas cada año en las más diversas latitudes denota una clara primacía. En contraste, el teatro, que desde antiguo ha abundado en elementos sobrenaturales y perturbadores, sigue viéndose postergado, desatendido por la crítica e ignorado por el gran público. El artículo se pregunta por las razones de este desequilibrio: acudiendo a factores eminentemente formales, establece una comparación entre teatro y cine, siempre con el género fantaterrorífico como telón de fondo. Reflexiona, asimismo, sobre las posibilidades que se le plantean a la escena para representar el terror fantástico de una manera tanto o más efectiva que los modos aludidos.

**Palabras clave:** Teatro, cine, fantástico, terror, modos de representación.

**Abstract.** The twentieth century witnessed the transition from novel to film in terms of fantastic fiction. The enormous popularity of the genre on the screen –especially of its horrific version– defines film as the most appropriate means for these kind of stories and the aesthetics related to them. Even if short stories and novels of this sort are still being published –and now we are living a boom in the Spanish-speaking countries–, the huge number of films produced and screened every year in the most diverse contexts indicates a clear primacy. In contrast, theatre, which since ancient times has abounded in supernatural and

disturbing elements, keeps being postponed, neglected by critics and ignored by the general public. The article wonders about the reasons for this lack of balance: delving mostly into formal factors, it poses a comparison between theatre and cinema, against the background of the *fantaterrorific* genre. It also reflects on the possibilities of the stage to represent horror in a much more effective fashion than the mentioned modes.

**Key words:** Theatre, cinema, fantastic, horror, modes of representation.



### **“La biblioteca de Babel”: pertinencia de una lectura en imágenes**

GERARDO CENTENERA TAPIA

**Resumen:** El lector de un texto se ve confrontado a numerosas tareas: suplir lagunas de información, tomar decisiones ante ambigüedades o incoherencias, etc. Estas operaciones se hacen particularmente explícitas en el caso de que el lector sea también un ilustrador que pretenda representar fielmente lo que el texto describe. En este sentido, el análisis de los procedimientos de traducción de un texto a imágenes puede ayudarnos a una mejor comprensión del texto en cuestión; en este caso de “La Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges. Arquitectos, matemáticos y artistas han intentado expresar en imágenes la arquitectura descrita –con aparente precisión– por Borges en este relato; la divergencia de los resultados abre estimulantes interrogantes.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges, imagen, espacio, arquitectura, interpretación

**Abstract:** The reader of a text is confronted with numerous tasks: filling in the information gaps, making decisions when presented with ambiguity or incoherence, etc. These process are made particularly explicit when the reader happens to also be an illustrator aiming to faithfully represent what is described in the text. In this sense, analysing the translation methods of a text into images may provide us with a better understanding of the text at hand; in this case “La Biblioteca de Babel” by Jorge Luis Borges. Architects, mathematicians and artists have attempted to express in images the architecture described –with apparent accuracy– by Borges in this short story. The divergence of the results open up stimulating questions.

**Key words:** Jorge Luis Borges, image, space, architecture, interpretation





# Asediada y fantástica. Representaciones cinematográficas de Buenos Aires

JULIETA ZARCO  
Università di Ca' Foscari

## 1. BUENOS AIRES Y EL CINE. CONSIDERACIONES PREVIAS

Desde sus inicios, el cine argentino ha explorado, en varias oportunidades, la representación de la ciudad de Buenos Aires. Ya sea a través de producciones realizadas durante el llamado “cine de los primeros tiempos”<sup>1</sup> (Cuarterolo, 2013: 1), ya sea en películas producidas durante las últimas décadas<sup>2</sup>. Este artículo se detiene en dos filmes que, a su modo, dan cuenta de una Buenos Aires caótica, asediada y fantástica. Por un lado, *Invasión*<sup>3</sup> (1969) de Hugo Santiago y, por otro,

---

<sup>1</sup> También llamado con “[n]omenclaturas como la de ‘cine primitivo’, ‘cine de los orígenes’ o ‘cine de los primeros tiempos, que tradicionalmente han servido a los historiadores para referirse a la cinematografía de este período, han sido revisadas críticamente en los últimos años por historiadores como Tom Gunning o André Gaudreault por las posibles presunciones teleológicas que conllevan” (Cuarterolo, 2013: 1).

<sup>2</sup> Dentro de ese grupo de películas destaco las realizadas por Alejandro Agresti, quien “ya en 1987, aborda el tema de la última represión militar y lo plasma en el film *El amor es una mujer gorda*, en el que un grupo de jóvenes sobrevivientes a la dictadura busca un lugar en la sociedad argentina. Filmada en blanco y negro, presenta las diferentes situaciones a partir de la vida de un periodista a quien su novia lo abandonara durante los años de plomo y, no pudiendo soportar la pérdida, se deja caer en desgracia y marcha hacia la locura; el film muestra con desencanto una Buenos Aires vacía de ideales. Más adelante Agresti estrenará *Buenos Aires viceversa* (1996), un film que se construye desde varias historias –que se condensarán en una sola– en el que denuncia la crisis social y las consecuencias del neoliberalismo implementado en los años ‘90 a partir de la época menemista, y que mostrará sus mayores efectos negativos durante la crisis económica de 2001-2002” (Zarco, 2016: 72-73).

<sup>3</sup> La película fue estrenada casi en secreto en el cine Hindú de Buenos Aires en 1969. Hasta hace algunos años sólo se contaba con copias muy gastadas de *Invasión* en formato VHS. La edición especial publicada en 2008, fue realizada por la colección *Malba.cine*, incluye la película completamente restaurada y un segundo dvd con el título, “Borges/Santiago: Variaciones sobre un guión” (76 minutos) que registra un diálogo entre el director y David Oubiña “en el que Santiago recuerda su trabajo con Borges”, y “Aguileta: Nueve pequeños films sobre *Invasión*” (47 minutos), “en el que el realizador regresa a las principales locaciones del rodaje (desde la Costanera hasta la cancha de Boca Juniors) y va analizando cada una de las etapas de la producción” (*La Nación Espectáculos*, 2008: s.p.). Todo ello va acompañado por el libro titulado: *Borges/ Bioy Casares/ Santiago: Invasión*, que cuenta con ciento cincuenta páginas en versión trilingüe: castellano, francés e inglés, a cargo del investigador, docente y ensayista David Oubiña, quien revisa los pormenores de la gestación del proyecto entre Santiago y Borges. Cabe señalar también que en 2002, David Oubiña publicó el libro *El cine de Hugo Santiago*, editado por Ediciones Nuevos Tiempos.

*La sonámbula. Recuerdos del futuro* de Fernando Spiner (1998). Si bien estas cintas muestran marcadas diferencias, tanto desde la puesta en escena como desde la propuesta estética, no dejan de presentar similitudes relacionadas, particularmente, con la elección del género fantástico y el de ciencia ficción a través de la que construyen sus relatos. En ambas se muestra una reconocible Buenos Aires (la del pasado y la del futuro, respectivamente) en la que hombres y mujeres luchan por establecer la armonía perdida en un espacio que poco a poco deja de pertenecerles, pero que están decididos a reconquistar.

*Invasión y La sonámbula. Recuerdos del futuro* (de ahora en adelante *La sonámbula*), se desarrollan bajo la luz de una Buenos Aires decadente, la primera desde un pasado en el que la urbe porteña toma el mítico nombre de Aquilea<sup>4</sup> y en la que hombres de traje negro liderados por Julián Herrera (interpretado por Lautaro Murúa) y dirigidos por don Porfirio (interpretado por Juan Carlos Paz) defienden una ciudad que ha sido misteriosamente asediada por hombres vestidos de claro. *Invasión* es una película que linda entre el género de ciencia ficción y el fantástico. De hecho, el guión fue escrito por Jorge Luis Borges y Hugo Santiago y, contó con la colaboración argumental de Adolfo Bioy Casares. *La sonámbula* es una película que se desliza entre el género de ciencia ficción y el futurista y que también cuenta con un guión escrito en colaboración entre su director Fernando Spiner, el escritor Ricardo Piglia y el cineasta Fabián Bielinsky.

Por su parte, *La sonámbula* se coloca en un futuro anclado en una Buenos Aires futurista, la de 2010, con el aniversario del Bicentenario de la Revolución de Mayo (1810) como telón de fondo. En esa ciudad apocalíptica, una explosión derramó una sustancia química que ha dejado a los habitantes sin memoria. El Estado, con características totalitarias, suple esa ausencia de memoria con recuerdos que imponen una nueva realidad a sus habitantes. Algunos de ellos la aceptan y otros se resisten. A estos últimos se los expone a una “rehabilitación” que, por supuesto, es obligatoria. Sin embargo, estos se niegan mientras esperan la llegada de Gauna,<sup>5</sup> “una suerte de líder, mezcla de mito y realidad” (Quintana, 2012: 381), que incita a los ciudadanos a abandonar las ciudades en busca de la

---

<sup>4</sup> Aquilea fue una de las principales ciudades en los últimos tiempos del Imperio Romano Occidental, invadida por los bárbaros repetidamente, y al fin, destruida. Se pueden encontrar referencias de esta mítica ciudad en algunos textos de Borges.

<sup>5</sup> Aquí no puede dejar de subrayarse un elemento literario. Emilio Gauna es el personaje de *El sueño de los héroes* (1954), la novela de Adolfo Bioy Casares. En la obra, Gauna, el personaje central del relato, reconstruye un pasaje fundamental de su vida sucedido tiempo atrás y al rehacer su camino, descubre que en realidad ha muerto hace ya tres años. Considerada por la crítica “una de las obras fundamentales de la literatura argentina del siglo XX” (*La Nación*, 2005: s.p.), es una historia de autoconocimiento y del reencuentro de un hombre consigo mismo. La adaptación de la novela homónima, fue llevada al cine en 1997 por Sergio Renán. El guión estuvo a cargo de Jorge Goldemberg. Germán Palacios, Soledad Villamil, Lito Cruz y Fabián Vena interpretaron a los protagonistas de la historia.

verdad y, sobre todo, a revelarse ante la manipulación “terapéutica” impuesta por el Estado.

*Invasión* asume el punto de vista de un grupo de hombres/héroes liderados por Julián Herrera. Este grupo, a su vez, recibe órdenes de su mayor líder: don Porfirio; un hombre de otra época que conduce, a escondidas, un segundo grupo de resistencia. Herrera y su grupo se mueven al modo de la “vieja guardia<sup>6</sup>”, y tienen como misión defender la ciudad del ataque de los invasores. El otro grupo de defensores está coordinado por Irene (la misteriosa mujer de Julián Herrera, quien no está al corriente de la implicancia de su mujer en el proyecto) y formado por jóvenes que, a la manera de la “nueva guardia<sup>7</sup>”, tomarán el mando una vez que los primeros ya no estén para defender la ciudad. *La sonámbula*, por su parte, toma el punto de vista de sus dos protagonistas: una mujer llamada Eva Rey, quien tiene una reacción diferente al resto de los ciudadanos ya que es la única que puede recordar su pasado a través de sueños en colores (las imágenes se repiten siempre: una casa grande, ella durmiendo, un timbre que suena, Eva baja las escaleras y luego abre la puerta), cabe subrayar que el resto de las imágenes de la película se muestran en blanco y negro. Eva tiene la capacidad de soñar, a pesar de tener insomnio y no poder dormir. Ariel Kluge, es como tantos otros, uno de los afectados por la sustancia y, por lo ello, no puede recordar su pasado. Para “ayudarlo” a recordar, el Estado le ha impuesto una familia (una mujer y un hijo) que él no reconoce como propia. A Kluge le encomiendan una misión: tiene que cuidar de Eva Rey, quien es la única que puede conducirlo hacia Gauna. Pero lo que no está planeado sucede y Kluge acaba enamorándose de Eva. Los casi treinta años que separan a estos filmes permiten revisar las diferentes estrategias textuales y discursivas a partir de las que Buenos Aires resulta, en ambos casos, una ciudad sitiada, asediada y fantástica.

## 2. EL FANTÁSTICO RIOPLATENSE Y EL HÉROE COLECTIVO

En la Argentina, la literatura de género fantástico<sup>8</sup> ha sido acuñada por escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Mujica Láinez

<sup>6</sup> Se conoce como “guardia vieja” al movimiento cultural (cantantes, músicos, poetas y bailarines) que corresponde a los inicios (particularmente de difusión) del tango en la Argentina, particularmente las últimas dos décadas del siglo XIX y el final entre la segunda y la tercera década del siglo XX.

<sup>7</sup> Se conoce como “nueva guardia” al movimiento cultural (cantantes, músicos, poetas y bailarines) a partir del cual el tango alcanza difusión mundial y que va desde el período que sigue a la “guardia vieja” hasta nuestros días.

<sup>8</sup> Lo fantástico como definición de género ha sido largamente debatido por grandes teóricos de la literatura. Todorov, que es uno de los primeros en problematizar esta cuestión, llega a definir lo fantástico como un género literario caracterizado por carecer de una explicación racional de lo que se está contando, diferenciándolo así de lo maravilloso y de lo extraño: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de

y Julio Cortázar, entre otros. Como es sabido, en el relato fantástico se presenta una suerte de estrategia liberadora, en la que el lector supone que alguien –generalmente el protagonista– está ubicado en un contexto temporal-espacial determinado; y esto conlleva que ese alguien llegue a admitir, a través de la ficción, hechos que van más allá de la comprensión del hombre<sup>9</sup>. Esta reflexión de Julio Cortázar resulta útil para abordar el caso de *Invasión*, film del que resultaría imposible hablar sin hacer referencia a las tendencias literarias de quienes han escrito su argumento. De Borges se reconoce el sentido de los diálogos y la épica doméstica de ciertos personajes que bien podrían formar parte de sus cuentos breves, como los monólogos que don Porfirio mantiene con su gato –Wenselao/negro–, los que hace frente al espejo o incluso mientras toma mate. De Bioy Casares se rescata el espíritu de la construcción narrativa del héroe colectivo, así como los diálogos de Julián Herrera y su grupo de defensores. Por último, el aporte cinematográfico de Hugo Santiago tiene una gran influencia de su experiencia europea, es decir de los años en que Santiago trabajara en París junto a Bresson<sup>10</sup>. Si bien, por momentos, la película muestra largos *travelling* y, por otros, un uso excesivo de la cámara rápida para describir secuencias de acción, también destaca la aparición de lo inexplicable, de lo desconocido, de lo extraño de algunos hechos que dan cuenta de la constante irrupción de lo fantástico. Lo fantástico en este caso no está constituido a partir de elementos sobrenaturales, sino a través de una puesta en escena que se desarrolla mediante lo rutinario, lo habitual, lo cotidiano. Es por ello, que por momentos, recuerda a *El Eternauta*.

*El Eternauta*, la historieta argentina de ciencia ficción guionada por Héctor Germán Oesterheld y dibujada por Francisco Solano López, fue publicada por entregas semanales en el suplemento *Hora cero* entre 1957 y 1959. Resumiendo brevemente la trama: un día como tantos, una nevada letal invade la ciudad y a partir allí se relata la historia de Juan Salvo y su trágica aventura, que lo perdió en el espacio-tiempo, la historia de una invasión de extraterrestres (los “Ellos”, seres con una tecnología superior, capaces de esclavizar a cuanta civilización encuentren) y la Tierra (una Buenos Aires en la que un conjunto de hombres lucha por resistir a esa invasión). Desde aquí pueden interpretarse varios puntos

---

lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2006: 24).

<sup>9</sup> En “Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata”, publicado en la revista *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* N. 25; Cortázar aborda la cuestión de la gran producción de literatura fantástica en la Argentina “entendid[a] en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible” (1975: 145).

<sup>10</sup> En 1959 Hugo Santiago se transfiere a París donde conoce a Robert Bresson, “su maestro”, con quien comienza a trabajar como asistente de dirección.

de contacto entre *Invasión* y *El Eternauta*<sup>11</sup>, ya que en ambas se representa un escenario (post)apocalíptico, y un grupo de supervivientes al mando de un hombre/héroe (Juan Salvo, en el primer caso y Julián Herrera, en el segundo), como punto central del relato; en el que “Oesterheld y Santiago Muchnik nos entregan obras abiertas –en el sentido dado al término por Eco– donde el final no hace sino constatar lo cíclico de esa violencia que urge, a su vez, a una resistencia crónica” (González Álvarez, 2013: s.p.).

La idea de héroe colectivo también aparece en *Invasión*; considerada por la crítica como una película de culto<sup>12</sup>, “un film esencial, como pocos, quizá como ninguno del cine argentino” (Monteagudo, 2009: s.p.), que tiene como protagonistas a don Porfirio, un misterioso anciano, jefe de dos bandos de resistencia: el de Julián Herrera y su grupo de hombres/héroes; y el guiado por Irene y su grupo jóvenes que se prepara para enfrentar a los usurpadores de Aquilea.

Más allá de las múltiples lecturas que pueden hacerse de ambas obras, quizá la relación más interesante entre *El Eternauta* e *Invasión* es la que ha cobrado mayor peso en relación al “carácter anticipatorio que aúna ambas obras, es decir la representación de la violencia estatal en la Argentina” (Zarco, 2016: 128)<sup>13</sup>.

### 3. BUENOS AIRES: ASEDIADA Y FANTÁSTICA

En *Invasión*<sup>14</sup>, Hugo Santiago propone el protagonismo de don Porfirio, una mezcla de gaucho criollo y milonguero que toma mate, lleva un poncho y

<sup>11</sup> “*El Eternauta* fue escrito entre 1957 y 1959 e *Invasión* fue rodada en 1968, las dos fueron concebidas durante gobiernos de facto (*El Eternauta* con la llamada Revolución Libertadora e *Invasión* con Onganía). Si admitimos que las dos obras nos hablan de la necesidad de crear una resistencia armada del pueblo como única salida ante el invasor, no podemos dejar de pensar, entonces, en una relación directa entre las dos (ni pasar por alto que *Invasión* sucede en 1957, año en que se publicó el primer capítulo de *El Eternauta* [...])” (Soria, 2016: s.p.).

<sup>12</sup> Para el crítico Roberto Pagés, “[l]o que define a un film de culto no es la cantidad de público que va a las proyecciones (sea mucho o poco, aunque generalmente las *cult movies* son incompatibles con la masividad) sino la pasión con que éste *adora* a la película en cuestión. En sentido, *Invasión*, es el film argentino de culto por excelencia. Estrenada en 1969, pasó prácticamente desapercibida por el público pese a las buenas críticas y a los premios que recibió. “*La única película de genio que la cinematografía nacional ha parido, fue comprensiblemente ignorada en el momento de su estreno, allá por los finales de la década del sesenta. Se trata de Invasión (...)* Se entiende. El destino de *Invasión* no podía ser otro que el ostracismo provocado por la incomprensión. Su condición de film puro, alejado por completo de la literatura y el teatro -los dos parámetros con que suele juzgarse al cine- no permite otro resultado que el conocido por unos pocos: la soledad orgullosa de una obra que espera pacientemente el turno de ser comprendida” (cit. en Sapere, 2001: s.p.) La cursiva corresponde al original.

<sup>13</sup> Por ejemplo el movimiento obrero y estudiantil llamado “Cordobazo”, que el 29 de mayo de 1969 tuvo lugar en la ciudad de Córdoba. Su repercusión lleva a la caída del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía.

<sup>14</sup> Los tres filmes de Santiago se constituyen como “parte de un tríptico que comienza con *Invasión* (1969), continúa con *Las veredas de Saturno* (*Les trottoirs de Saturne*, 1985) y concluye con el sugestivo título *Adiós*. Si *Invasión* retrata la lucha y resistencia de hombres de otra época que, como Julián Herrera, habitaban en la mítica Aquilea –una reconocible Buenos Aires creada por Jorge Luis

disfruta de la compañía de su gato, con quien habla continuamente. Don Porfirio cuenta con la colaboración incondicional de Julián Herrera y de Irene. Ésta última es la única persona que, al igual que el anciano, conoce lo que está sucediendo y lo que está por suceder. En la ópera prima de Santiago el relato está enmarcado en 1957 y, según comentan sus autores, hay un único motivo y es que “fue elegido porque no era posible de interpretación y eludía, al mismo tiempo, la ausencia de una fecha precisa” (Cozarinsky, 2002: 12).

Si bien el argumento pertenece a la dupla Borges-Bioy<sup>15</sup>, como éste último tuvo que viajar a Europa, finalmente el guión fue escrito por Borges y Santiago. Aquilea es “un nombre que participa de cierta resonancia mitológica” (Cozarinsky, 1974: 121) para una ciudad en la que no “faltan las calles empedradas, el café en el que Herrera se junta con su grupo, el tango y, sobre todo, la milonga” (Sapere, 2001: s.p.). Largos *travellings* atraviesan la apocalíptica urbe porteña invadida también por ruidos inexplicables, donde los personajes de la “vieja guardia” mantienen breves diálogos y se mueven en acciones individuales que los llevan directamente al fracaso. En relación con la puesta en escena, su director comenta:

Para nosotros eran muy importantes las fronteras [...]. Esos invasores tenían que violar las fronteras para entrar. Se infiltran, ese comercio entre afuera y adentro está presente todo el tiempo. La cosa graciosa es que como el film es y no es Buenos Aires, como Aquilea está inventada sobre Buenos Aires, cuando hicimos las fronteras cometimos transgresiones. Es cierto que en la frontera norte hay islas como si hubiera un delta, eso hay, pero hay otras cosas. Por ejemplo, hacia el nor-noroeste hay una frontera montañosa. Cuando lo escribimos con Borges (porque íbamos escribiendo día por día las secuencias), cuando escribimos que llegan, pasan, y hay unas montañas en el fondo [e]sa trasgresión de saber que no era aquí porque había montañas fue una violencia enorme que nos hicimos a nosotros mismos, y nos reímos mucho.

---

Borges, Adolfo Bioy Casares y el mismo Santiago-, *Las veredas de Saturno* se propone retratar el exilio de su protagonista, un bandoneonista de nombre Fabián Cortés, quien se encuentra con el fantasma del legendario compositor y músico Eduardo Arolas, muerto hace ya sesenta años. Con guión a cargo de Juan José Saer, Jorge Semprún y Hugo Santiago, *Las veredas de Saturno* relata las desaventuras de un exiliado ante la imposibilidad de regresar a su querida Aquilea, donde se ha instaurado un régimen dictatorial [...] la trilogía se completa con *Adiós*” (Zarco, 2016: 134).

<sup>15</sup> Es bien la conocida la colaboración intelectual que ha unido a Jorge Luis Borges y a Adolfo Bioy Casares. Desde el folleto publicitario acerca de las bondades de la leche cuajada de *La Martona*, (establecimiento de la familia de Bioy), pasando por *Seis cuentos para don Isidro Parodi* o “La fiesta del monstruo”, cuento breve escrito en 1947 y publicado en la revista *Marcha* de Montevideo en 1955. Ediciones todas que llevan la firma de Honorio Bustos Domecq (un compuesto de apellidos lejanos de los autores: Bustos es un bisabuelo de Borges; Domecq de Bioy). Sin embargo, también han utilizado otro heterónimo, quizá menos prolífico, Benito Suárez Lynch (que se presenta como discípulo de Bustos Domecq), en este caso se trata también de la unión de remotos antepasados: Suárez es bisabuelo de Borges y Lynch de Bioy Casares.

Era un trabajo muy jubiloso, porque Borges era graciosísimo, a veces con ferocidad. Fue una fiesta extraordinaria. (Schejtman, 2007: s.p.)

Si por un lado, el film atraviesa los característicos escenarios porteños también hay elementos que distraen al espectador. De allí que los espacios elegidos oscilen entre “lo abierto: la ciudad, la llanura, el río; y lo cerrado: el viejo almacén, casa de don Porfirio, casa de Irene, centro de operaciones de los invasores” (Sanz, 2009: s.p.) y si bien estos espacios resultan simbólicos son también reconocibles y conforman la *tensión* y la *intensidad* del relato. En *Invasión* “esa oscilación que es propia de lo fantástico, Santiago encuentra más que un género: encuentra una modulación diferente para las imágenes” (Oubiña, 2008: s.p.) y afirma su esencia a partir de la ausencia de explicación de los motivos de lucha y/o resistencia de cada grupo. En *Aquilea* los personajes se mueven sobre una ciudad fantástica cuyo pictórico mapa preside cada reunión y en el que se recorre cada punto cardinal de *Aquilea*, en la que los hombres de negro van muriendo uno a uno, de manera cuanto menos fantástica. Al respecto Borges comenta, “[...] hemos intentado (no sé con qué fortuna) un nuevo tipo de film fantástico: un film basado en una situación que no se da en la realidad, y que debe, sin embargo, ser aceptada por la imaginación de espectador” (cit. en Sapere, 2001: s.p.).

Unos días antes de su estreno Borges comenta,

*Invasión* es un film que realmente me interesó mucho, y del cual puedo hablar con total libertad, ya que me cabe a mí (si es que pueden medirse esas cosas) una tercera parte del film, puesto que yo lo he hecho en colaboración con Muchnik y Adolfo Bioy Casares. En todo caso se trata de un film fantástico, y de un tipo de fantasía que puede calificarse de nueva. No se trata de una ficción científica a la manera de Wells y de Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo [...] Se trata de una situación fantástica: la situación de una ciudad (la cual a pesar de su muy distinta topografía), es evidentemente Buenos Aires (Sorrentino, 1996: 97).

En la célebre y breve sinopsis que Borges escribió para el filme dice, “*Invasión* es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Lucharán hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita” (Oubiña, 2016: s.p.). La ópera prima de Santiago está impregnada por el fuera de campo, tanto visual como sonoro, en el que irrumpen ruidos inexplicables que adquieren importancia a partir de las acciones que cumplen los personajes. Esas inexplicables intervenciones de sonidos como chasquidos, zumbidos, crujidos, etc., confirman el carácter fantástico del film y “[s]ugestivamente, la causa de la invasión y el origen de los invasores no serán motivo de explicación en ningún momento de la historia” (García, 2006: s.p.).

Uno de los pasajes memorables del film tiene lugar en el viejo almacén, café en el que solían reunirse Julián Herrera y su grupo de amigos/héroes para planificar la defensa ante los invasores. Allí, acompañado por una guitarra, Silva (interpretado por Roberto Villanueva), canta *La milonga de Manuel Flores*<sup>16</sup> en la que, a modo de despedida, preanuncia el trágico final de cada uno,

Para los otros, la fiebre,  
y el sudor de la agonía  
Y para mí, cuatro balas  
cuando esté clareando el día.

Manuel Flores va a morir,  
eso es moneda corriente;  
morir es una costumbre  
que sabe tener la gente.

Mañana vendrá la bala,  
y con la bala el olvido;  
lo dijo el sabio Merlín:  
morir es haber nacido.

Y sin embargo, me cuesta  
decirle adiós a la vida,  
esa cosa tan de siempre,  
tan dulce y tan conocida.

Miro en el alba mis manos,  
miro, en las manos, las venas.  
Con extrañeza las miro,  
como si fueran ajenas.

¡Cuántas cosas estos ojos  
en su camino habrán visto!  
¡Quién sabe lo que verán  
después que me juzgue Cristo!

Para los otros la fiebre,  
y el sudor de la agonía  
y para mí, cuatro balas  
cuando esté clareando el día.

La escena se abre con un plano medio que muestra a Julián Herrera y a su grupo de defensores reunidos entorno a la mesa del viejo almacén. Allí, al compás de una guitarra, se muestran imágenes en un doble movimiento temporal. Si por un lado, las imágenes anticipan la muerte de cada uno de los componentes de la “vieja guardia”, por otro lado y a través de *flashback*, se da pistas de sus biografías permitiendo al espectador conocer algo de la cotidianidad de sus vidas. De este modo, Santiago separa y une a la vez el pasado, el presente y el

---

<sup>16</sup> La letra de la *Milonga de Manuel Flores* fue escrita por Jorge Luis Borges en 1969 y su música estuvo a cargo de Aníbal Troilo.

futuro de estos hombres/héroes, y muestra que, a su modo, cada uno enfrentará su trágico destino.

Sobre el final, caravanas de camiones, coches, helicópteros, barcos, botes y un ejército montado asedian la ciudad, de modo que la invasión se da por tierra, por aire y por agua. Los fundidos encadenados de la última escena en la que se muestra a los jóvenes de la “nueva guardia”, resulta uno de los rasgos más atípicos para el cine de la época, ya que aparecen después de la palabra “Fin”. En relación a ello, Santiago comenta que el relato principal “[l]lega hasta acá, la muerte de Herrera. Ahí se sobreimprime la palabra ‘Fin’, y en ese momento la segunda línea invade por completo el relato principal” (Bernades, 2008: s.p.). La segunda línea a la que alude Santiago, se muestra luego de los créditos finales de la película y resulta sumamente significativa porque se desarrolla a partir de un plano medio que toma a Irene, quien sigue atentamente las órdenes de don Porfirio, mientras éste último dice “parece que a mí no me quieren matar, deben creer que me he quedado sólo. Tantos años estuve preparándolos. Ellos ya están adentro. Ahora la resistencia empieza. Ahora les toca a ustedes los del Sur”. *Invasión* “atraviesa la coyuntura histórica desde la metáfora, mostrando la decadencia y muerte de un tiempo y de un país, y el nacimiento sangriento de otro, del que apenas señala su violento comienzo” (Sanz, 2001: s.p.). En la escena siguiente y al ritmo de una milonga, Irene se dirige hacia una caja que contiene armas y las entrega una a una a los “nuevos defensores”, allí con un arma en las manos, el líder del grupo Sur de la resistencia (interpretado por Lito Cruz) le dice: “ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser de otra manera”. Una vez que Irene termina de repartir las armas, una cámara fija –que a su vez fija a Irene– se detiene en el rostro de la mujer de Herrera. La intensidad de la mirada de Irene pareciera apelar al espectador, haciéndolo partícipe de su decisión de continuar con la lucha y resistencia a pesar todo<sup>17</sup>.

#### 4. SOÑAR DESPIERTA EL FUTURO

Para Piglia, el punto de partida de *La sonámbula* está relacionado “con la idea de que para acceder a la realidad paralela, el sueño es el camino, siendo ésta un poco la estructura de «Las ruinas circulares» de Borges y de «La noche boca arriba» de Cortázar” (Gandolfo, 1996: s.p.). De hecho, es una película que no deja de lado la tradición literaria fantástica rioplatense y así la define el escritor argentino,

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

<sup>17</sup> “Zubarry elige burlarse un poco de sí misma. Cuando se le dice que su cara en el plano final de *Invasión* (Hugo Santiago-1969) refleja una ambigüedad siniestra, admite que “ambigüedad puede ser porque yo no entendí una sola palabra de lo que estábamos haciendo. Lo de siniestro me parece arriesgado” (Posadas, 2012: s.p.).

por el lado de la literatura fantástica argentina, una gran tradición, la de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Bianco, Cortázar, y alguna experiencia lateral como puede ser la de Oesterheld de *El Eternauta*. (Gandolfo, 1996: s.p.)

*La sonámbula* se abre con un largo travelling que muestra a la protagonista mientras se aleja cada vez más de su casa. Luego, rápidamente, un plano general muestra los espacios/escenarios en que transcurrirá la historia, “una suerte de Aleph fílmico, en donde entran a jugar muchas ideas estéticas, conceptuales y de las otras [...], que se desarrolla con el ritmo de una *road-movie* (Spiner, 1998: s.p.). La película se sitúa en una monocromática Buenos Aires, “distópica y sombría” (Marlowe, 2014: s.p.), que funciona como “metáfora del poder político” (Eseverri, 1998: s.p.), y en donde se encuentra el Laboratorio Central de Investigaciones Biológicas. Más adelante sus protagonistas recorrerán el espacio pampeano, porque como sostiene Piglia “queríamos incluir dramáticamente el paisaje de la llanura, tan presente en nuestra literatura” (ídem). Un día, como cualquier otro, una inesperada explosión produce el escape de una sustancia química y como consecuencia treinta mil personas pierden la memoria y, con ello, su identidad. Para “ayudarlos” a (re)construir su pasado, el Estado, con el apoyo del Ministerio de Control Social, intentará “resolver” el problema a través de la implantación, obviamente obligatoria, de una “nueva memoria”, para de ese modo poder dominar las mentes de los ciudadanos, otorgándoles identidad a quienes ya no la tienen. Los “damnificados” han quedado fuera de la realidad circundante y llevan la marca de lo sucedido, ya que presentan una grande mancha en la cara o lunares en el cuerpo, que da cuenta de quienes son los “afectados”. Entre otros, este es el caso de Ariel Kluge (interpretado por Eusebio Poncela), a quien le han dicho que tiene una familia (conformada por tres personas: él su mujer y su hijo) a la que no reconoce como propia y, a quien le han dicho que desde hace años trabaja como informante para el Estado. Pero Kluge no recuerda absolutamente nada de lo que le cuentan y, además, duda de toda la información que le proporcionan “quienes quieren ayudarlo”. En esta ciudad hay un grupo de “rebeldes”, liderado por Gorrión (interpretado por Gastón Pauls), que se niega a recibir el tratamiento propuesto, o mejor impuesto, por el Estado.

Este grupo resiste y espera la llegada de Gauna (interpretado por Lorenzo Quinteros), un misterioso líder que impulsa a los ciudadanos a la rebelión contra la imposición, por parte del Estado autoritario, de aceptar un pasado que ellos no recuerdan. Así Gauna representa una suerte de mesías que vendrá para quitarlos de la opresión y que les dará el antídoto para recuperar sus recuerdos. La resistencia de los “rebeldes” no le impide al doctor Gazzar (también interpretado por Lorenzo Quinteros) –un científico que se ocupa de manipular las mentes de los habitantes– llevar adelante su “misión” a través del tratamiento de “recuperación de la memoria” y entrar en sus recuerdos. Para llevar adelante el proyecto, Gazzar cuenta con la colaboración de Santos (interpretado por Patricio

Contreras), un funcionario que, además de encargarse de “organizar la ley”, está obsesionado con capturar y eliminar a Gauna. Si bien durante la primera parte de la película *Gazzar y Santos* gozan de cierta complicidad, particularmente en relación a los “tratamientos” que obligatoriamente les hacen a los ciudadanos que padecen de amnesia, todo cambiará a partir de la aparición de Eva Rey. Esta joven y hermosa mujer, se transforma en una suerte de obsesión para Kluge, Gazzar, Santos y el grupo de rebeldes ya que,

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. (Quintana, 2012: 382)

La llegada de Eva provoca conflictos entre Gazzar y Santos. Si el objetivo principal del científico es, sobre todo, entrar en la mente de Eva para estudiar sus sueños y sus visiones anticipatorias de lo que muy pronto acontecerá; el objetivo de Santos es valerse de los sueños y de las premoniciones de Eva para encontrar a Gauna y luego eliminar a ambos. Para llevar adelante este plan, Santos y Gazzar deciden liberar a Eva y utilizarla como “anzuelo” para llegar a Gauna. Para ello, usan también al doble agente Ariel Kluge, otro afectado, al que en función de “representante del Estado” le implantan un transmisor que le permitirá a Gauna y Gazzar conocer la posición exacta de Kluge, quien acompañará y, sobre todo, cuidará de Eva durante el viaje.

Así, la tan esperada llegada de Gauna, una suerte de “salvador” que los sacará de la opresión y les devolverá la ansiada libertad, esa que el Estado les quitó al borrarles la memoria, funciona como el disparador de una serie de eventos a la que los protagonistas deben enfrentar y resistir. Desde el inicio, el protagonista masculino, Ariel Kluger, se muestra solo y preocupado por sus cosas, pero a partir de conocer a Eva y de enamorarse de ella, su individualidad se disolverá y, si bien luchará por ambos, al deber tomar una decisión le dará prioridad al futuro de su amada.

Al reflexionar acerca del guión cinematográfico, Piglia afirma,

Queríamos trabajar con un género y elegimos la ciencia-ficción, él [Spinner] por razones más cinematográficas, yo por tomar ciertos elementos del presente y ampliarlos, como el actual debate argentino sobre la memoria y el olvido. Queríamos hablar sobre la Argentina de hoy sin que el resultado final quedara demasiado manipulado. La película apunta a cómo queda el país tras la dictadura, los efectos de ese período y ciertas hipótesis de cómo se están desarrollando las cosas hoy. (Eseverri, 1998: s.p.)

De allí se desprende que resultaría casi imposible analizar *La sonámbula* sin tener en cuenta el contexto social-histórico: el nombre Eva (por Perón)<sup>18</sup>; las alusiones políticas: el poder del Estado totalitario (la dictadura argentina), las consecuencias de ese poder (la desaparición de personas y el robo de identidades, entre otras cosas), la población: quienes han perdido la memoria son distinguibles por llevar una mancha en algún lugar del cuerpo; según Spiner ello puede interpretarse como “metáfora de ‘hombre marcado’” (Spiner, 1998: s.p.). Todos estos aspectos recorren diferentes pasajes de la película y resultan imprescindibles para hacer una lectura del filme en clave de catástrofe social futurista.

En relación con el aspecto visual, *La sonámbula* presenta indudablemente uno de sus mayores aciertos, que por momentos se transforma en un guiño a la película *Metrópolis* (1927, Fritz Lang), con la que se encuentran varias coincidencias; como la visión apocalíptica de la sociedad del futuro, la historia de amor y la mirada masculina, como una suerte de veneración hacia la mujer. Sin embargo, a diferencia de Lang, que apunta a María (interpretada Brigitte Helm), la joven humilde de *Metrópolis* –que se enamora de Freder (interpretado por Gustav Fröhlich), el hijo del todopoderoso Joh Fredersen (interpretado por Alfred Abel), que controla la ciudad–, Spiner centró el relato sobre el aspecto onírico de la protagonista y, sobre todo, en una estética arquitectónica reconocible para el espectador, por ello “Buenos Aires del 2010 sigue siendo la Buenos Aires de 1998, pero no demasiado” (Spiner, 1998: s.p.). Aquí, al igual que en *Invasión*, se trata de la reconocible urbe porteña, que “es y no es Buenos Aires” (Oubiña, 2002: 78).

*La sonámbula*, en su conjunto, resulta una mezcla de tecnología de avanzada, con una visión casi caricaturesca de los científicos y su ciencia, con los protagonistas de la resistencia, pero también están aquellos que aceptan el devenir sin siquiera intentar modificarlo y, por último de quienes se enamoran de una joven que sueña despierta el futuro y que representa la única posibilidad de salir de la opacidad en la que está sumergida la población. En esta dirección, no resulta para nada ajena a ese aspecto de la narrativa argentina de la que también pueden rastrearse elementos de la ya mencionada historieta novelada *El Eternauta*.

Si la Aquilea del imaginario borgeano puede interpretarse como una urbe mítica, acechada por algún tipo de transformación negativa, la Buenos Aires de *La sonámbula*, en cambio, constituye en sí misma la suma de todas las negatividades, en la que se representa el lugar en el que lo más ominoso del futuro se ha hace real. De hecho, “aquí la metrópolis equivale a delirio tecnológico y pesadilla totalitaria, aspectos ineludibles para la construcción de toda antiutopía que se precie de tal” (García, 2006: s.p.).

---

<sup>18</sup> No puede dejar de subrayarse que Eva Rey es quien conduce al grupo de rebeldes al encuentro con Gauna, su líder. Puede leerse esto como una alusión a las diferentes intervenciones de Eva Perón en las que le proponía a la población lealtad hacia a Juan Domingo Perón.

Mientras los personajes de *La sonámbula* son fugitivos que escapan en busca de respuestas y de un “salvador”, que les devolverá la memoria, los personajes de *Invasión*, en cambio, son defensores que ni siquiera se proponen “entender” el por qué del asedio de esos hombres trajeados con gabardina clara. Si la película de Spiner está regida por la fuga, por su parte, el filme de Santiago está concebido a partir del “deseo” de sus defensores de no abandonar la ciudad, aunque esta decisión se lleve sus vidas.

## 5. CONCLUSIONES

Julio Cortázar compara la creación de un cuento de género fantástico con la fotografía. Comenta que encuentra semejanzas a partir de la manera en que un creador –escritor, o fotógrafo– recorta un fragmento de la realidad y con ella construye una historia. Sostiene, pues, que no por ser una pequeña parte es poco significativa y agrega que lo fantástico “proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento” (Cortázar, 1994: 372)<sup>19</sup>. El escritor argentino relaciona estas significaciones con la *intensidad* y la *tensión*. En cierto modo, estas postulaciones bien pueden adaptarse tanto a *Invasión* y como a *La sonámbula*, ya que intensidad y tensión resultan partes fundantes de sus relatos, desde sus retóricas de estirpe literaria, justificadas por una puesta en escena deliberadamente artificial en la que hombres y mujeres luchan por resistir a un futuro que pareciera ya determinado.

A lo largo de *Invasión* y bajo el desconcierto que se produce en el espectador, Aquilea, la ciudad creada por Borges, Bioy y Santiago, en cuanto lugar sitiado, recuerda por momentos al cuento “Casa tomada” (1947) de Cortázar, en la que lo inexplicable irrumpe en la cotidianidad de los sujetos y ésta es percibida por ellos con la naturalidad que caracteriza al género fantástico. *La sonámbula*, por su parte, fusiona “de manera increíble la infraestructura colonial y barroca que ya es sinónimo de Buenos Aires con los avanzados desarrollos tecnológicos, en la que fastuosos y modernos edificios y angulosas autopistas” (Marlowe, 2014: s.p.), que retratan un futuro cuando menos postapocalíptico.

Retomando lo propuesto por Cortázar, tanto la *intensidad* como la *tensión* dialogan dialécticamente en *Invasión* y en *La sonámbula*. De hecho, ambas se desarrollan en una urbe caótica a la que sus habitantes tratan de “salvar”. En ambas se destacan métodos para colonizar el territorio, pero sobre todo para manipular las mentes de los ciudadanos. Ambas suceden en un tiempo extraño que no es el presente, sino el pasado y el futuro, respectivamente. En ambas los protagonistas defienden y resisten en una urbe sitiada en la que ocurren hechos inexplicables. Cabe destacar que durante la primera mitad de *La sonámbula*, se tiene

<sup>19</sup> En “Algunos aspectos del cuento”, publicado por primera vez en *Casa de las Américas* 60, La Habana, 1970.

como protagonista absoluta a la ciudad de Buenos Aires, una urbe futurista, “onírica, decadente y siniestra del año 2010” (García, 2006: s.p.), en la que a diferencia de *Invasión*, el peligro está en la misma ciudad y el “mal” está representado por un Estado autoritario que intenta manipular las mentes de sus ciudadanos y “usar sus memorias y sueños” (Page, 2016: s.p.)<sup>20</sup>. Aquí, pues, la primera gran diferencia entre ambas.

Quizá una de las mayores coincidencias entre *Invasión* y *La sonámbula* es que en ambas se invalida la subjetividad del orden anterior a través de una puesta en escena postapocalíptica que retrata los restos de la urbe porteña. Seguramente queda más por decir acerca de la influencia del género fantástico en los libros cinematográficos de *Invasión* y *La sonámbula*, aquí nos detuvimos en una cuestión central: la representación de Buenos Aires como una ciudad “asediada y fantástica”.

### Bibliografía

- BERNADES, Horacio (2008) “Un objeto estético perfecto”, *Página/12*, Suplemento *Radar*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/9-12352-2008-12-20.html> (07/12/2017)
- CORTÁZAR, Julio (1975) “Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata”, *Revista Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* vol. 25, N. 1, Paris, pp. 145-151.
- (1994) “Algunos aspectos del cuento”, *Obra crítica II*, Madrid, Alfaguara.
- COZARINSKY, Edgardo ([1974] 2002) *Borges y el cinematógrafo*, Buenos Aires, Emecé.
- CUARTEROLO, Andrea (2013) *De la foto al fotograma. Relaciones entre el cine y la fotografía en la Argentina (1840-1933)*, Montevideo, CDF Ediciones.
- ESEVERRI, Máximo (1998) “Un país como de ciencia ficción”, *Suplemento Radar*, *Página/12*, <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-09/98-09-01/pag29.htm> (07/12/2017)
- GANDOLFO, Elvio (1996) “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Suplemento Radar*, *Página/12*, [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/gandolfo\\_elvio/entrevista\\_a\\_ricardo\\_piglia.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/gandolfo_elvio/entrevista_a_ricardo_piglia.htm) (07/12/2017)

---

<sup>20</sup> “video recordings of private memories and dreams may be appropriate for use by a repressive state” (Page, 2016: s.p.). La traducción es mía.

- GARCÍA, Guillermo (2006) "Cine argentino de ciencia ficción. En torno a *La sonámbula* de Fernando Spiner", *Ómnibus* 9, <http://www.omnibus.com/n9/cineargentino.html> (07/12/2017)
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2013) "¡Buenos Aires invadida! Sobre el *leitmotiv* del asedio en la ficción especulativa argentina (1950-2000)", *Ciberletras* N. 30, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v30/gonzalezalvarez.htm#11> (07/12/2017)
- LA NACIÓN/Espectáculos (2008) "Gran guión de Borges y Bioy. *Invasión*, un film retrofuturista de Hugo Santiago, escrito por ambos autores", <http://www.lanacion.com.ar/1082515-gran-guion-de-borges-y-bioy> (07/12/2017)
- MARLOWE (2014) "La sonámbula: un futuro incierto", *Demasiado Cine*, <http://www.demasiadocine.com/anoche-vi/la-sonambula-un-futuro-incierto/> (07/12/2017)
- MONTEAGUDO, Luciano (2009) "Lejos o cerca, yo vivo en Aquilea", *Página/12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-15291-2009-09-15.html> (07/12/2017)
- OESTERHELD, Héctor Germán et Francisco SOLANO LÓPEZ ([2011] 1957) *El Eternauta*, México/Barcelona, RM Verlag.
- OUBIÑA, David (comp.) (2002) *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Tiempos Nuevos.
- (2008) *Borges / Bioy Casares / Santiago: Invasión*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- (2016) "La máquina de pensar. A propósito de *Invasión*", <https://las-pistas.com/2016/06/14/la-maquina-de-pensar-a-proposito-de-invasion/> (07/12/2017)
- PAGE, Joanna (2016) *Science Fiction in Argentina: Technologies of the Text in a Material Multiverse*, <http://quod.lib.umich.edu/d/dcbooks/13607062.0001.001/1:10/--science-fiction-in-argentina-technologies-of-the-text?g=dculture;rgn=div1;view=fulltext;xc=1> (07/12/2017)
- POSADAS, Abel (2012) "Olga Zubarry en tres horas y media", *Leedor.com*, <http://leedor.com/2012/12/15/olga-zubarry/> (07/12/2017)
- QUINTANA, Isabel (2012) "Ficciones de lo (in)humano: Biopolítica, Ciencia Ficción y Fantástico". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, N. 238-239, pp. 367-387.

- SANZ, María de los Ángeles (2009) “*Invasión*. Una inquietante ficción de Hugo Santiago y Borges – Bioy Casares”, *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* Año IV, N. 7, <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Cine&page=04.Cine.Sanz.htm> (07/12/2017)
- SAPERE, Pablo (2001) “La otra *Invasión*. Hugo Santiago 1969”, <http://www.quintadimension.com/node/65> (07/12/2017)
- SCHEJTMAN, Natali (2007) “El camino de Santiago”, *Página/12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3730-2007-04-09.html> (07/12/2017)
- SORIA, Paulo (2016) *Invasión de Hugo Santiago*, <http://www.malba.org.ar/invasion/> (07/12/2017)
- SORRENTINO, Fernando (1996) *Grandes reportajes. Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo.
- SPINER, Fernando (1998) “Reseña de *La sonámbula. Recuerdos del futuro*”. [http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/abril/98-04-12/nota3\\_a.htm](http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/abril/98-04-12/nota3_a.htm) (07/12/2017)
- ZARCO, Julieta (2016) *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)*, Buenos Aires, Biblos.

### Filmografía

- Invasión* (1969) dir. Hugo Santiago, prod. Hugo Santiago, Argentina.
- La sonámbula. Recuerdos del futuro* (1998) dir. Fernando Spiner, prod. Rolo Azpeitia, Jorge Poleri, Fernando Spiner, Argentina/ España.
- Metrópolis* (1927) dir. Fritz Lang, prod. Erich Pommer, Alemania.

Este pdf de *Rappresentazioni del limite.*  
*Passaggi del fantastico tra cinema e letteratura*

**número 1**

de la colección de estudios y textos  
de iberística



se terminó de disponer el  
14 de diciembre de 2017,  
día de San Ateo, mártir.

