



**Julio Ariza**  
Dartmouth College.  
julio.ariza@dartmouth.edu

## **Dos dispositivos de resistencia: Sobre *Invasión* (1969) de Hugo Santiago y *Moebius* (1996) de Gustavo Mosquera.**

### **Two Resistance Devices: About *Invasión* (1969) by Hugo Santiago and *Moebius* (1996) by Gustavo Mosquera.**

#### **Resumen**

Este artículo analiza los dispositivos de resistencia política que despliegan mediante recursos cinematográficos dos películas argentinas: *Invasión* (1969), de Hugo Santiago, con guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y *Moebius* (1996), de Gustavo Mosquera. Centrando el análisis más en *Moebius*, pero haciendo pie en *Invasión*, sostengo que ambas trabajan con “situaciones fantásticas” que pretenden poner en escena la universalidad de la noción de “resistencia.” Esta vocación de universalidad logra que la ficticia Aquilea de Santiago anticipe la Buenos Aires de la última dictadura cívico-militar en la Argentina, y la Buenos Aires más retro-futurista de Mosquera nos hable tanto de esos mismos años dictatoriales, como de la profunda crisis de desinterés por el prójimo de los neoliberales años noventa. Tanto *Invasión* como *Moebius* proponen que la resistencia no tiene fin, y asumen la tarea de perturbar sostenidamente, de “resistir” el equilibrio artificial de lo contemporáneo, acercando de manera inquietante pasado, presente y futuro.

#### **Palabras claves**

*resistencia, cine argentino, ciencia ficción, menemismo, Buenos Aires*

#### **Abstract**

This article analyzes the mechanisms of political resistance deployed by cinematographic resources in two Argentine films: *Invasión* (1969), directed by Hugo Santiago, with screenplay by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares, and *Moebius* (1996) directed by Gustavo Mosquera. Focusing the analysis further on *Moebius*, but making a foothold in *Invasión*, I argue that both films work with “fantastic situations” that seek to stage the universality of the notion of “resistance.” This vocation of universality makes Santiago’s fictitious Aquilea to anticipate the Buenos Aires of the last civic-military dictatorship in

Argentina, and the more retro-futuristic Buenos Aires of Mosquera speaks to us of those same dictatorial years, as well as of the deep crisis of disinterest for the other of the neoliberal nineties. Both *Invasión* and *Moebius* propose that resistance has no end, and they assume the task of constantly "resisting" the artificial balance of the contemporary, approaching in a disturbing way past, present and future.

#### Keywords

*Resistance, Argentine cinema, science fiction, menemism, Buenos Aires.*

Este artículo analiza los dispositivos de resistencia política que despliegan mediante recursos cinematográficos dos películas argentinas: *Invasión* (1969), de Hugo Santiago, con guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y *Moebius* (1996), de Gustavo Mosquera. Centrando el análisis más en *Moebius*, pero haciendo pie en *Invasión*, sostengo que ambas trabajan con "situaciones fantásticas" que pretenden poner en escena la universalidad de la noción de "resistencia". Esta vocación de universalidad logra que la ficticia Aquilea de Santiago anticipe la Buenos Aires de la última dictadura cívico-militar en la Argentina, y la Buenos Aires más retro-futurista de Mosquera nos hable tanto de esos mismos años dictatoriales, como de la profunda crisis de desinterés por el prójimo de los neoliberales años noventa. La escena universal en *Invasión* es clara: un grupo de hombres comunes sin ningún tipo de poder sobrenatural resisten valientemente aún a riesgo de sus propias vidas. La acción transcurre en el pasado (1957), pero la lógica del gobierno de facto de Onganía (1966-1973) proyecta su sombra hacia un futuro aún más sangriento. En *Moebius*, en cambio, se muestra cómo la relación persona/número durante la última dictadura funcionó con la misma lógica que la relación persona/número del menemismo de las muertes por desnutrición como "daños colaterales" de un neoliberalismo aberrante. Tanto *Invasión* como *Moebius* proponen que la resistencia no tiene fin, y asumen la tarea de perturbar sostenidamente, de "resistir" el equilibrio artificial de lo contemporáneo, acercando de manera inquietante pasado, presente y futuro.



## ***Moebius*, el Nuevo Cine Argentino y la ciencia ficción**

*Moebius* se estrenó el 17 de octubre de 1996. Gustavo Mosquera fue el director de la película, encabezando un colectivo de 41 estudiantes avanzados de la Universidad del Cine de Buenos Aires. Con un presupuesto exiguo (250 dólares) y una intercambiabilidad horizontal en las funciones (aún cuando Mosquera asumió el rol de director en la toma de las decisiones finales), el equipo se abocó un año a la adaptación del cuento de ciencia ficción “A Subway Named Mobius”, único relato conocido del astrónomo norteamericano A. J. Deutsch. El argumento del cuento de Deutsch puede resumirse así: el añadido del nuevo ramal Boylston al intrincado sistema ferroviario de Boston complejiza tanto la red que “un tren podía viajar de una estación cualquiera a cualquier otra estación del sistema” (223). Uno de los trenes, el número 86, desaparece el 4 de marzo. El protagonista, un matemático de Harvard, el Dr. Roger Tupelo, explica, o mejor, intenta explicar:

El Sistema es una red de una asombrosa complejidad topológica. Ya era compleja antes de que se instalase la conexión de Boylston, y poseía un alto orden de conectividad. Pero ese ramal hace que la red sea absolutamente singular. No lo comprendo del todo, pero parece que la situación es más o menos como sigue: el ramal ha llevado la conectividad de todo el Sistema a un orden tan alto que no sé como calcularlo. Supongo que la conectividad ha llegado a ser infinita.<sup>1</sup> (223)

*Moebius* es una película que fue producida dentro de las coordenadas temporales del Nuevo Cine Argentino, ese “nuevo régimen creativo” (Aguilar, *Otros mundos* 14) que surgió aproximadamente a mediados de la década del noventa. Según David Oubiña, las estrategias de los films del Nuevo Cine Argentino provenían del cine amateur e independiente: “producción en forma de

---

<sup>1</sup> La traducción desde el inglés original es mía.

cooperativa, rodajes discontinuos durante fines de semana, escenarios naturales, actores no profesionales, equipos técnicos formados por estudiantes de cine” (“El espectáculo” 29). *Moebius* reúne muchas de las características mencionadas por Oubiña, y sin embargo ha sido relegada a una invisibilidad significativa, sistemáticamente omitida de toda lista, recuento o análisis. Con el tiempo, empezaron a aparecer artículos académicos sobre *Moebius*, por ejemplo, los textos de Andrea Cuarterolo, Everett Hamner, Araceli Masterson-Algar, Mariano Paz, Silvia Tandeciarz, entre otros, pero en ninguno de esos artículos *Moebius* forma parte del Nuevo Cine Argentino. La primera tesis que sostengo con respecto a *Moebius* es que su pertenencia genérica a la ciencia ficción operó como una des-especificación con respecto a una determinada “estética oficial” de las nuevas producciones cinematográficas de la Argentina de la segunda mitad de los años noventa. El Nuevo Cine Argentino fue impermeable a expresiones genéricas tales como la ciencia ficción a favor de un realismo que desdeñaba los artificios. Así describía Oubiña a dicha “estética oficial”:

Esa estética dominante con la que suele identificarse a los nuevos films argentinos se caracteriza por un rescate del universo sumergido de los marginales (a veces como pose lumpen, a veces como perspectiva exótica y sólo a veces como búsqueda auténtica), una mirada juvenilista (que puede conducir a la comprensión de una zona muy maltratada por el cine anterior pero que, muy frecuentemente, explica la falta de profundidad para tratar los conflictos) y un tono discursivo dominado por el populismo (en donde lo costumbrista y lo antiintelectual confluyen para construir los nuevos lugares comunes cinematográficos). (29)

Aquí es necesario señalar que, a más de veinte años del surgimiento del Nuevo Cine Argentino, la sola mención de las obras de Lisandro Alonso y Lucrecia Martel, complejiza el panorama que plantea Oubiña, pero creo que este crítico se refiere a un tono general en el momento bisagra en el que los directores



nuevos estaban filmando o estrenando sus segundas producciones. Mi segunda tesis se sostiene en una lectura a contrapelo de un lugar común en el discurso crítico acerca del Nuevo Cine Argentino: la producción cinematográfica incluida en este movimiento fue considerada la expresión de “lo político” por antonomasia en el sistema cultural argentino, por lo menos hasta la crisis de 2001.<sup>2</sup> El criterio de esta atribución se basa en una apreciación contenidista que considera únicamente la instancia de visibilización en aquellas películas de los sectores sociales más perjudicados por los devastadores efectos de la globalización neoliberal llevada a cabo durante los años de la Argentina menemista. Esta lectura se ha complejizado en los últimos años, y si bien no es mi intención negar la politicidad de lo que Gabriela Copertari llama “narrativas de la desintegración”, planteo que la estética que Oubiña llama, exageradamente, “populista” del Nuevo Cine Argentino no es la única que puede constituirse en portavoz de lo político, y que en el caso de *Moebius*, sus apropiaciones y des-especificaciones dentro de un género tan alejado del enfoque de aquella estética, conforman un ingenioso y desestabilizador dispositivo político.

Recientemente, Silvia G. Kurlat Ares mencionó a *Moebius* en una lista de producciones culturales argentinas que ponen en tensión las categorías de utopía, distopía y ciencia ficción, y la inclusión de *Moebius* en esa lista es de particular interés para mi trabajo debido a que dicha tensión tiene una relación directa con “el fracaso de los proyectos del estado-nación y el ascenso de las políticas del neoliberalismo” (“Entre la utopía y la distopía” 402). En “La política de la utopía” Fredric Jameson propone una definición paradójica de la utopía: un relato del fin de la historia que puede convertirse en un impulso histórico; un relato del fin de la política en su sentido *agónico* que puede llamar a la lucha; un relato de la tersura homogénea de un futuro lejano que en realidad no cesa de golpear a nuestra puerta para enfrentarnos con la incomodidad de nuestros propios límites, entre los

<sup>2</sup> Jens Andermann sostiene que todos los críticos coinciden en que, si bien es necesario tener cuidado de homogeneizar las producciones de los diferentes directores bajo la denominación “nuevo cine argentino”, estos directores están identificados con una “shared preoccupation with the national present as a time of crisis, often encountered through neo-realist chronicles of the social and geographical margins” (xii). También ver Anderman, “Fuera de escena.”

cuales figura “nuestra inhabilidad constitutiva de imaginar la Utopía misma” (38). La utopía puede pensarse como una relación del presente con el presente mismo: el relato utópico presentiza nuestra presente imposibilidad de pensar la utopía. Esa imposibilidad es una brecha, es lo que en *Visión de paralaje* Slavoj Žižek, siguiendo a Hegel, denomina *diferencia mínima*: no se trata de una distancia entre pasado, presente y futuro, sino de la imposible coincidencia de lo Uno con sí mismo, de un presente que nunca puede conciliarse en una unidad. La aparente tautología “a es a” no es una tautología, porque el primer elemento de la cópula nunca será exactamente lo mismo que el segundo, hay una mínima distancia que es incómodamente irreconciliable. La utopía nos habla de esa incomodidad. Jameson, por su parte, recurre además a una concepción marxista de la utopía para hablarnos de ese presente incómodo desde otro punto de vista en el que la utopía no tiene que ver con esencialismos trascendentes acerca del ser humano, sino con condiciones estructurales siempre actuales, históricas, relacionadas con esta pura diferencia de la que nos habla Žižek en su teoría del paralaje:

La forma utópica es en sí misma una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa.<sup>3</sup> (Jameson, *Archeologies* xxii)

Utopía, distopía y ciencia ficción son espacios discursivos que se contaminan entre sí, y las contaminaciones, superposiciones y condensaciones temporales forman parte de las ficciones más perturbadoras. Como dice, influenciada por Suvin, Angela B. Dellepiane:

---

<sup>3</sup> La traducción del inglés original es mía.

La *CF* es una literatura de *extrañamiento cognoscitivo*, y esto por su relación con la ciencia y con la racionalidad. Nos introduce dentro de un nuevo mundo, distinto del real, un mundo que actúa sobre el lector para transformarlo, para proporcionarle un modo diferente de mirar su propia realidad. En términos de género literario esto significa que la *CF* es, hasta cierto punto, una fábula social que expresa artísticamente una visión ruptural del mundo [...]; es el relato de nuestra crisis social, de nuestra crisis religiosa, de nuestra crisis económica. No se trata de una moda romántica más, sino de una corriente del pensamiento. (3)

Definir a la ciencia ficción como una literatura de extrañamiento cognoscitivo por sobre las recurrencias estructurales de moldes prefabricados, abre las compuertas estancas del género y permite que la ciencia ficción contamine transversal y horizontalmente diferentes narrativas, algo muy similar a lo que hace el ya mencionado Jameson con la utopía en *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, libro en el cual aparece y reaparece en más de una oportunidad el monumental trabajo de Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, que mapea exhaustivamente (en la medida de lo posible) la ubicuidad de la utopía en la vida de los hombres, su carácter invasivo que hace metástasis tanto en las prácticas y representaciones de la vida cotidiana como en diferentes formas de representación artística.

Con respecto a la ciencia ficción, tanto en Jameson como en Dellepiane (y por lo tanto en Suvin) como en *Science Fiction Film*, de J. P. Telotte, podemos ver la dificultad del *pase* de utopía a ciencia ficción, ya que sería más adecuado hablar de inestabilidades y contaminaciones. Telotte opina que todo estudio sobre los géneros (él alude a los géneros cinematográficos) parte de manera explícita o implícita de una problemática similar: la preocupación acerca de qué excluir o qué incluir, y las bases que subyacen a este tipo de determinaciones. Pero, luego de explorar las dicotómicas soluciones a esta preocupación común, Telotte descansa su argumentación sobre una solución parecida a la de Dellepiane, adhiere a una

característica que se convierte en transgénica, tal como la idea del extrañamiento cognoscitivo: la concepción todoroviana de “lo fantástico” que sólo existe –y ésta es su condición de posibilidad- en su relación con otros tipos narrativos.

De este modo, lo fantástico denota una aleatoriedad relacional que se resiste a analíticas como las de Northrop Frye en *Anatomy of Criticism*, constituyéndose así como género sólo en tanto y en cuanto se reconozca como su principal atributo a la inasibilidad borrosa de sus límites. Telotte señala que, si bien Todorov nunca ofreció una reflexión específica acerca de la ciencia ficción, resulta pertinente ubicarla en la flexibilidad de lo fantástico-maravilloso. De todos modos, Telotte ofrece una diferenciación entre la literatura y el cine de ciencia ficción que las películas que me ocupan en este trabajo desmienten: el investigador plantea que, a diferencia de la literatura, el cine de ciencia ficción provoca una atracción en el receptor porque la imaginación se centra en los artificios cinematográficos mismos, en el medio en sí, a través de lo que ampliamente se puede denominar “efectos especiales”. La técnica cinematográfica es un aspecto interesante en los films que aquí se analizan, pero, como veremos, el modelo hollywoodense del reinado de los efectos especiales (quizás por meras carencias económicas; quizás por una política de la estética) es aquí dejado de lado.

Para Joanna Page, la ficción científica y/o matemática en Argentina funciona de un modo completamente diferente al modo en que lo hace en las ficciones anglosajonas. En su análisis de las obras literarias de Marcelo Cohen, Guillermo Martínez y Ricardo Piglia, Page sostiene:

In British and North American Literature since de 1960s, models and theories from mathematics and science –incompleteness, uncertainty, entropy, chaos, and complexity- have most often been put to use in forging apocalyptic visions of social science and cultural decay or of an incomprehensible universe that lies beyond the limits of our science. These





theories seem to speak to a postmodern skepticism concerning any genuine advance in knowledge and, at the same time, any possibility of artistic regeneration. (*Creativity and Science* 1)

Las ficciones científicas argentinas, en cambio, utilizan la complejidad y la incertidumbre no para representar el fin de la creación artística y de las epistemologías, sino para anticipar nuevas formas de creación a partir de las crisis de las subjetividades, y, agregaría yo, para anticipar nuevas formas de resistencia política.

### ***Invasión*: La resistencia es interior al sistema**

Uno de los aciertos de *Moebius* es la inmediata relación entre el cuento de Deutsch y el mundo borgeano. Las referencias a Borges en *Moebius* son numerosas (Fig. 1), como lo destaca Michelle Emmer en *Mathematics and Culture* a partir de una entrevista a Gustavo Mosquera:

Mosquera told me that he had wanted to make a film in which many different things converged: first of all the subway train which disappears with all its passengers in Buenos Aires is easily linked to the terrible stories of the desaparecidos during the military dictatorship. But the exposition does not want to be too realistic: the audience might well not grasp this level of meaning. Secondly, the great complexity of the subway network is remindful of meanders, labyrinths and therefore Borges. (The evening when the film was shown in Venice, a congress on Borges was being held in another Venice University building!). The film features a meeting with a blind elder as well as an underground station named Borges. (148)



Figura 1

También es necesario señalar las afinidades estéticas entre este único relato de Deutsch y los coqueteos con la ciencia ficción del escritor argentino, quien, por ejemplo en el cuento “El disco” menciona las características de la cinta que desarrolló el matemático alemán August Ferdinand Moebius.<sup>4</sup> Desconozco si Deutsch y Borges se leyeron mutuamente, incluso quizás sea irrelevante, pero es comprensible la vinculación que Mosquera y su equipo hicieron entre ambos. Podríamos ubicar, provisoriamente, tanto a “A Subway Named Mobius”, como a gran parte de la cuentística borgeana, en el ámbito de lo que Guillermo García llama “ficciones especulativas”: una narrativa en la que el tópico de los tiempos y, por extensión, de las realidades paralelas, es visitado desde una estructura reflexiva que fija su punto de apoyo en una especulación científica y/o filosófica, una narrativa que, por lo demás, tiene una vasta y rica tradición en la Argentina,

<sup>4</sup> En “Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges”, Luis C. Cano explora la influencia borgeana en la producción de ciencia ficción de habla hispana, aunque no hace referencia a *Moebius*.

con nombres que incluyen a los mencionados Borges y Bioy Casares, más Macedonio Fernández, Julio Cortázar, Elvio Gandolfo, Angélica Gorodischer, Carlos Gardini, entre tantos otros que García enumera.

Además de la conexión vía la ficción especulativa, el cuento de Deutsch sintoniza con cierto gusto borgeano hacia determinadas estéticas de la ciencia ficción. Tanto el cuento como la película comparten una especie de ascetismo en el despliegue de recursos. En la reseña “Things to Come, de H. G. Wells”, Borges se pregunta por qué Wells publicó este libro con posterioridad a la aparición de la película homónima. Borges sospecha que Wells lo hizo para despegarse del resultado estético de la película. Borges legitima su sospecha al remitirse al capítulo inicial del libro, que debería ser leído como un manual de instrucciones, como una poética de la ciencia ficción. Dice Borges que “ahí está escrito que los hombres del porvenir no se disfrazarán de postes de telégrafo ni corretearán de un lugar a otro, embutidos en armaduras de celofán, en recipientes de cristal, o en calderas de aluminio” (228). Y prosigue Borges citando a Wells: “Quiero que Oswald Cabal parezca un fino caballero, no un gladiador con su panoplia o un demente acolchado [...] Nada de *jazz* ni de artefactos de pesadilla. Que todo sea más grande, pero que no sea nunca monstruoso” (228). Curiosamente –o no– Gustavo Mosquera dirigió en 1988 y con la actuación del célebre músico argentino Charly García, *Lo que vendrá*, basada en *Things to Come*, y, de nuevo, desconozco si Mosquera leyó las instrucciones de Wells o la reseña de Borges, pero el Buenos Aires de *Lo que vendrá*, así también como el de *Moebius*, es más grande, pero no monstruoso, del mismo modo que no hay gente con disfraces futuristas ni alucinados dispositivos tecnológicos que provoquen efectos de admiración -o risa, según el caso- en el público receptor.

Esta poética despojada puede rastrearse en una película que nos sigue poniendo en una línea borgeana. Me refiero a *Invasión*, “una de las películas de culto más celebradas de la historia del cine argentino” (Epps, “Tango” 99), actualmente accesible gracias a la fundamental restauración que llevó a cabo la asociación privada Filmoteca Buenos Aires. *Invasión* es el resultado de la

colaboración de Borges con Bioy Casares entre 1968 y 1969 a instancias de un proyecto del director Hugo Santiago. La acción de *Invasión* no transcurre en el futuro, sino en el pasado, en 1957, aunque de manera inquietante se proyecte hacia el futuro ominoso de “lo que vendrá”, de los secuestros, las confabulaciones, las bandas de hombres en autos que “chupan” víctimas, los centros clandestinos de detención y hasta la espeluznante aparición de la horrorosa picana eléctrica, símbolo del terrorismo de estado de la última dictadura argentina.

Uno de los elementos fantásticos del argumento consiste en el espacio imaginario de una Buenos Aires con su tango, sus calles empedradas y sus cafés, sublimada en Aquilea. Al principio de la película vemos un juego entre el mapa de la ciudad y la ciudad, y esta relación es una constante del montaje y de la trama. (Fig. 2)



Figura 2

En *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* (2001), Borges le explica a Fernando Sorrentino su perspectiva sobre el género al que pertenecería *Invasión*:

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 o Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo, y tampoco es psicológicamente fantástico: los personajes no actúan como suele ocurrir en las obras de Henry James o Kafka de un modo contrario a la conducta general de los hombres. Se trata de una *situación fantástica*: la situación de una ciudad que esta sitiada por enemigos poderosos y defendida no se sabe por qué por un grupo de civiles [...] De modo que lo repito 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. (112, cursiva mía)

Es la idea de “situación fantástica” la que aquí importa, ya que lo fantástico, el carácter imaginario de la ficción, se ancla en una “situación”, un concepto largamente explorado por la filosofía francesa contemporánea, sobre el que Borges plantea una vuelta de tuerca que en mi opinión es también políticamente productiva: la singularidad histórica de una situación, la irrepitibilidad de un aquí y ahora en el que el hombre actúa, es, en Borges, repetible.

El guión de *Invasión* es uno de los textos más impresionantemente políticos de Borges.<sup>5</sup> Toda invasión implica una resistencia. Titular “invasión” es lo mismo que titular “resistencia”.

<sup>5</sup> Sobre la politicidad ineludible de *Invasión*, resulta indispensable la lectura de la comparación que hace Gonzalo Aguilar en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* entre *Invasión* y *La hora de los hornos*, de Pino Solanas. Jordana Blejmar coloca a *Invasión* en el contexto del

¿La resistencia clandestina es clandestina en referencia a qué en *Invasión*? Hay una lucha entre dos bandos clandestinos, los hombres de negro y los hombres de blanco, y en el medio nada: no hay policías, ni militares, no hay Estado (Borges anarquista). El último diálogo, escrito palabra por palabra por Borges, según consigna Gonzalo Aguilar en *Borges va al cine*, dice que ahora que la invasión ya se produjo y los invasores (los hombres de blanco) entraron a Aquilea, empieza la verdadera resistencia: la *verdad* de la resistencia es su interioridad al sistema. Y se hace desde el Sur. En la última escena de la película, Irene, la protagonista femenina encarnada por Olga Zubarry, se pone a repartir armas a los hombres de la resistencia. En un momento deja de hacerlo y mira de frente a la cámara interpelando inequívoca y urgentemente al espectador. (Fig. 3) Fin. Y comienzo. El principio de la verdadera resistencia: la resistencia es desde adentro, es desde el Sur (desde el sur de Aquilea, desde el sur olvidado de Buenos Aires, desde una geopolítica del sur del mundo). Y más importante aún: la resistencia es tuya, te digo mientras te miro a los ojos, la resistencia está en ti, la resistencia eres tú.

---

levantamiento social conocido como *Cordobazo* y la escena política efervescente que precede a los sangrientos setentas. En su artículo sobre *Invasión*, “Monstrorum Artifex. Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión*”, David Oubiña no está tan de acuerdo con el heroísmo de los que resisten: él cree ver, en cambio, una alegoría acerca de la aceptación del destino.





Figura 3

### ***Moebius*: resistiendo en un mundo de sordos**

Volviendo a *Moebius*, si el cuento parte con una descripción aséptica de las características de la red, con una puesta en relato del plano del sistema, la película se inicia con la voz en off del protagonista –que aquí se llama Pratt, no Tupelo- que enmarca en una instancia reflexiva la acción que seguirá. Dice/piensa Pratt que el subterráneo es –y ya los significantes borgeanos empiezan a colarse- un laberinto, y que, como tal, es “un signo de los tiempos de hoy”. Luego viene una frase clave para entender el alcance político de la película: “En cada trasbordo estamos cambiando definitivamente nuestro destino”. Las reminiscencias borgeanas son claras, pero me interesa aquí la bifurcación de posibles interpretaciones que suscita esta frase sobre bifurcaciones: podemos entender los trasbordos en su cercanía al significante “destino”, en su acepción clásica occidental como fatalidad trágica, o podemos relacionarlos con la decisión final de Pratt, de la que hablaremos más adelante, y así hablar de los trasbordos como

“actos” en la acepción lacaniana del término: un acto es aquello que transforma profundamente al sujeto, o, más bien: el sujeto se vuelve sujeto en el acto.

Para Pratt el subte es una “máquina de mirar”, una metáfora que cobrará al final una importancia fundamental, porque suturará en línea, en un procedimiento similar al de la última escena de *Invasión*, la mirada de Pratt desde la máquina del subte con la máquina de mirar de la cámara y la mirada del espectador, que de ese modo se sentirá interpelado por lo que mira y piensa Pratt.<sup>6</sup> Pero hay además otra máquina de mirar, por lo menos una más, una máquina que alterna vertiginosamente el mapa de la red del subterráneo porteño con imágenes de los trenes circulando a toda velocidad por los túneles, estableciendo una relación que nunca llega a ser dialéctica entre “lugar” y “espacio”, entre “mapa” y “recorrido”, para usar la productiva terminología que desarrolla Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano*.<sup>7</sup> Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí, pues, se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. En un lugar impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio propio y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. Hay espacio, en cambio, en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio propio. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir, cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples

<sup>6</sup> Sobre el subte como una “máquina de mirar”, ver Bauer y Masterson-Algar.

<sup>7</sup> Me refiero al capítulo IX, “Relatos de espacio”, del volumen 1.



convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas.

La alternancia del mapa de la red de trenes con el recorrido de los trenes reales nos muestra la actualización del sistema, su enunciación: lengua previsible y estable del mapa, donde cada elemento ocupa la posición que le es propia; habla imprevisible y conflictiva de los trenes, con sus operarios que se equivocan, con sus sistemas mecánicos que fallan, con las vías que necesitan ser cambiadas y por lo tanto obligan a las máquinas a ir más despacio en determinados sectores, etc. Pero además, se anticipa que esta enunciación será en este caso extrema, que el mapa colapsará en su orden frente a la espacialización imprevisible, o mejor: que el orden contiene una falla en el interior de su propio orden, una brecha constitutiva que lo hará vulnerable. La metáfora es nítida, y recordemos que De Certeau evoca que en Atenas siguen llamando al transporte público con su antiguo nombre: *metaphorai*. Así, todo el mundo se monta en metáforas para ir de un sitio a otro. Los relatos urbanos podrían ser llamados de igual manera con toda la justicia etimológica posible. Las metáforas pueblan hasta los dichos más rutinarios, y nos son meros artificios retóricos, sino que preconfiguran nuestra percepción del mundo. Si al principio vemos al tren desde afuera para mostrarnos su relación con respecto al sistema, al final tendremos la visión del mundo desde adentro del tren, esa metáfora en movimiento.

Es interesante señalar aquí la referencia a las nuevas cartografías de las ciudades latinoamericanas que J. Andrew Brown hace en “Tecnoescritura: Literatura y tecnología en América Latina”, texto que funciona a modo de introducción del número de la *Revista Iberoamericana* que, bajo la dirección de Brown, aborda las reconfiguraciones de la literatura latinoamericana en su contacto con la tecnología. Brown ve un cambio en las metáforas utilizadas para intentar dar cuenta de las relaciones lugar-espacio o mapa-recorrido, y ejemplifica este salto metafórico a partir de la prosa de Jesús Martín-Barbero:

La metáfora ya cansada de la “Information Superhighway” que recibe tanta atención en la prensa norteamericana aparece en el texto de Martín-Barbero en imágenes más sofisticadas donde los circuitos silíceos de un chip de computadora representan las nuevas calles y avenidas de las ciudades virtuales que describe. La conversión metafórica de la nueva ciudad latinoamericana establece su interpretación del helicóptero de las noticias televisivas como el nuevo panopticon foucaultiano mientras representa simultáneamente esa nueva realidad tecnológica en los únicos términos apropiados. (737)

La observación de Brown sirve para resaltar las decisiones estéticas que realizó el equipo de *Moebius* en relación con las condiciones materiales y simbólicas entre arte y tecnología en la Argentina de finales del siglo XX. En la película hay un cierto anacronismo, un toque casi stalinista en una Buenos Aires que en el momento del estreno del film, bajo el menemismo recién triunfante pero ya decadente del segundo período, se ufanaba de los resultados modernizadores de las privatizaciones de todas las empresas públicas, incluidas las líneas de subterráneo. La añadidura del ramal que complejiza infinitamente la red no es en *Moebius* parte de una tecnología del Primer Mundo en la era de la cibernética, sino un error burocrático en una gris megalópolis tercermundista con reminiscencias balcánicas o soviéticas. Viejos teléfonos, máquinas que hacen ruidos toscos o chirriantes, ausencia de cualquier tipo de tecnología digital, se unen en un imaginario opresivo que sigue funcionando con el viejo modelo panóptico foucaultiano, lejos del nuevo modelo con centro móvil que propone Martín-Barbero y de la nueva y dinámica cartografía silícea de la que habla Brown.

Frente a la desaparición del tren o subte número 86 al comienzo de “A Subway Named Mobius” y de *Moebius*, se pueden empezar a vislumbrar algunas variaciones significativas. En ambos, el tren desaparece un 4 de marzo, pero en el cuento la historia se hace pública rápidamente, algunos periódicos incluso apuran



números extraordinarios, y la opinión pública, incluidos por supuesto los familiares de los pasajeros desaparecidos, se alborota vertiginosamente y el caso llega hasta el Congreso. En la película, en cambio, los burócratas intentan ocultar la información antes de que circule, y puede verse en una escena a un personaje pegando en los túneles del subterráneo carteles clandestinos con la foto de uno de los desaparecidos, reafirmando de esta manera una intencionalidad programática que un espectador argentino o conocedor de la reciente historia argentina difícilmente pueda no reconocer: el significante “desaparecido” –el mismo que usa Deutsch- no repercute de la misma manera en el Boston de los cincuenta que en la Argentina del pos-genocidio.<sup>8</sup> En el cuento, es el protagonista, Roger Tupelo, el matemático de Harvard, quien llama al Director General del sistema, Kelvin Whyte para ofrecer algunas de sus ideas sobre lo ocurrido. Whyte “era un hombre inteligente, un buen organizador, y no carecía de imaginación”. En la versión argentina, en cambio, el Director General, Marcos Biasi, interpretado por Roberto Carnaghi, es inepto, incrédulo y corrupto, mientras que Pratt es enviado contra su voluntad a resolver el problema por parte del ingeniero responsable por haber construido el nuevo ramal, pero irresponsable a la hora de hacerse cargo de las consecuencias.

El personaje de este ingeniero –inexistente en el texto de Deutsch- es muy interesante, porque desplaza la inicial agencia de Tupelo a una especie de “obediencia debida” por parte de Pratt. El ingeniero aparece al principio de la película a cargo de la construcción de un sistema de mega autopistas que espejean el sistema bajo tierra que causó la desaparición del tren. Si la red subterránea es un signo de los tiempos, el ingeniero no quiere saber nada con ese signo y se enfrasca en el hiperbólico proyecto de estas autopistas que, en el marco de las nuevas cartografías tecnológicas, nacen ya obsoletas. Al final de su única aparición, luego de haber instruido a Pratt vaga y desinteresadamente, y de haberle regalado un juguete topológico que éste inverosímil o irónicamente no reconoce, el ingeniero aparece en un cuadro en contrapicado parado al borde de

---

<sup>8</sup> Sobre *Moebius* y los desaparecidos, ver Hamner.

una carretera escindida, como quebrada, que alegoriza una Argentina cuyos proyectos desmedidos olvidan el abajo, mientras las superestructuras no conducen más que al vacío.

En el cuento, luego de algunas dudas, Whyte y los burócratas terminan admitiendo que puede haber algo de cierto en los esbozos de la teoría de Tupelo acerca de que el tren puede estar perdido en un sistema de conectividad absoluta, participando al menos de dos realidades o dimensiones o flujos temporales. Biasi y los funcionarios argentinos, en cambio, se burlan todo el tiempo de Pratt y lo abandonan despreciativamente en sus elucubraciones topológicas. Este es el punto en el que Tupelo y Pratt se bifurcan para siempre. Mientras que Tupelo se pierde en el olvido general de la desaparición hasta que un día, distraídamente toma el misterioso número 86, Pratt inicia una frenética búsqueda, se compromete de manera existencial encarnando un modelo que en Argentina puede ser asociado con Rodolfo Walsh o Héctor Oesterheld, pilar de la ciencia ficción argentina sobre quien, significativamente, Gustavo Mosquera estuvo preparando un proyecto cinematográfico que parece no haber prosperado.

Llegó el momento de decir que detrás de la desaparición del tren está un maestro de Tupelo/Pratt: Turnbull/Mistein. Si Turnbull es una referencia mínima en el cuento, sin voz y sin una causa atribuible para su accionar, Mistein explica al final de la película sus motivos para haber desaparecido el tren. Mistein es un viejo científico desencantado por la racionalidad técnica o instrumental, una racionalidad que, para Jurgen Habermas,<sup>9</sup> reformulando el pensamiento de Adorno y Horkheimer, ha colonizado el “mundo de la vida”, que es el mundo del lenguaje y de las relaciones intersubjetivas. “Vivimos en un mundo adonde ya nadie escucha”, “ahí afuera hay un mundo de sorderas”, le dice Mistein a Pratt en el momento de la sutura lineal de miradas a la que me referí anteriormente.

El mundo del avance de la racionalidad instrumental es un mundo de continuidad más que de rupturas; ésta es la lógica que permite conectar, como lo hace Pilar Calveiro en su libro *Poder y desaparición*, el momento militar al que

---

<sup>9</sup> Ver especialmente el primer tomo de la *Teoría de la acción comunicativa*.

indudablemente alude *Moebius* con el momento de producción de la película, estrenada en el comienzo de la decadencia del menemismo. Calveiro es una sobreviviente de los campos de concentración en Argentina y elige distanciarse de la espontaneidad del testimonio personal al escribir en tercera persona, señalando así una reticencia incluso hacia su propia posición de enunciación. La autora se propone una pregunta clave: ¿qué revela el campo de exterminio respecto de ese “orden” mayor que imperaba en la sociedad? Con esta pregunta rompe la disociación espontánea entre el espacio desmesuradamente horroroso del campo y el espacio social, y sitúa al campo en el mismo orden de las relaciones de poder en la sociedad. Para Calveiro las acciones en el campo son parte de una “acción institucional”, es decir, de una maquinaria sostenida en última instancia por una maquinaria burocrática. La lógica de la información buscaba nuevos nombres para mantener la máquina en funcionamiento, una cuestión de eficacia: dados ciertos objetivos, la tortura adquiriría una siniestra racionalidad en orden a aquel fin.

Lo importante es pensar el exterminio no como un asalto a la razón, o como un quiebre espontáneo, una irrupción de un mal hipostasiado, sino a partir de los lazos de continuidad y los vínculos sociales y políticos. Aquí es donde *Invasión* y *Moebius* encuentran su espacio común. Hay que quitarle a *Invasión* su aura mágica adivinatoria y reconocer sus méritos argumentales al plantear una situación universal en la que un grupo de hombres comunes sin ningún tipo de poder sobrenatural resisten valientemente aún a riesgo de sus propias vidas. La acción transcurre en el pasado, pero la lógica del ongiato ya extendía su sombra hacia el por-venir: la dictadura más sangrienta de la historia del Cono Sur.

Hay una escena de *Moebius* que nos habla de esta continuidad que venimos destacando: Biasi, Pratt y los burócratas discuten en una improvisada reunión en las vías del subterráneo; uno de los burócratas le pregunta a Biasi cuántos pasajeros había en el tren; Biasi contesta “no sé...30...40...”; el burócrata se encoge de hombros, en un gesto en el que claramente se desinteresa por ese número indefinido de vidas humanas, abandonándolas a su suerte. (Fig. 4)





Figura 4

En la última escena, luego de que el tren deja a los pasajeros sanos y salvos en la estación Sur -Pratt había subido al 86, para nada casualmente, en la estación Borges-, Pratt decide acompañar a Mistein en su tarea de perturbar sostenidamente el equilibrio de ese laberinto/signo de los tiempos de hoy, en un “acto” que acerca de manera inquietante pasado, presente y futuro.

## Conclusiones

En la introducción del libro *Endangering Science Fiction Film*, los editores Leon Marvell y Sean Redmond plantean una teoría fascinante acerca de la ciencia ficción que pienso que puede servir para cerrar este artículo. Marvell y Redmond sostienen que las películas de ciencia ficción no sólo ponen a los protagonistas en situaciones de peligro, sino que el género “places the viewers at the epicenter of danger” (1). *Invasión* y *Moebius* son dos películas que fueron

producidas en dos momentos históricos diferentes de la Argentina, pero comparten algo que pertenece al orden del afecto: los protagonistas de ambas películas están en peligro. Estos peligros son peligros diferentes, porque las tramas de las películas son bien diferentes, pero, a lo largo de todo este ensayo, he intentado establecer conexiones, señalar vasos comunicantes entre géneros (la utopía, la distopía, la ciencia ficción) y entre épocas históricas. Frente al peligro que amenaza a los cuerpos, lo que aparece es la resistencia, la acción contra la inercia de la sumisión. La situación de resistencia en *Invasión* es muy clara, es tan clara que es arquetípica; en cambio, en *Moebius* la resistencia no está en los pasajeros del tren perdido en la hiperconectividad, sino en la persistencia de la búsqueda de Pratt (el hecho de que al final Pratt se una a Milstein no debe entenderse como una renuncia nihilista). La elección del género de ciencia ficción es fundamental, ya que la ciencia ficción es un género que carga ideológicamente a las amenazas, que pone en peligro, como afirman Marvell y Redmond, al espectador. Mejor dicho: no lo ponen en peligro, le muestran el lugar de peligro en el que *ya* se encuentra, no a través de un mecanismo de identificación paralizante, sino mediante una incomodidad que puede funcionar como una manera de producción de subjetividad disidente.

### Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Santiago Arcos Editor, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor, 2006.
- Aguilar, Gonzalo, y Emiliano Jelicié. *Borges va al cine*. Librería, 2010.
- Andermann, Jens. “Fuera de escena. El Nuevo Cine Argentino y la crisis del 2001.” Anderman, Jens, y Álvaro Fernández Bravo. Ed. *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue, 2013.



- \_\_\_\_\_. *New Argentine Cinema*. Tauris, 2012.
- Bauer, Sebastian. *Welten Im Underground. Das Motiv der U-Bahn im Film*. Büchner-Verlag, 2013.
- Blejmar, Jordana. "1969: Youth and Rebellion in *Diario de la guerra del cerdo* and *Invasión*." *Adolfo Bioy Casares: Borges, Fiction and Art*, edited by Karl Posso, University of Wales Press, 2012, pp. 113-128.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope. Studies in Contemporary German Social Thought*. MIT Press, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Emecé Editores, 1996.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Colihue, 1998.
- Copertari, Gabriela. "Nine Queens: A Dark Day Of Simulation And Justice." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, no. 3, 2005, pp. 279-293.
- Cuarterolo, Andrea. "Distopías vernáculas: El cine de ciencia ficción en la Argentina." *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, editado por María José Moore y Paula Wolkowicz, Librería Ediciones, 2007, pp. 81-107.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Traducido por Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, 2000.
- Dellepiane, Angela B. "Narrativa argentina de ciencia ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior." *IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert Verlag, 1986, pp. 515-525.
- Deutsch, A. J.. "A Subway Named Mobius." *Fantasia Mathematica*, edited by Clifton Fadiman, Simon and Shuster, 1958, pp. 222-236.
- Emmer, Michele. "Moebius Strip: From Art to Cinema." *Mathematics and Culture I*, edited by Michelle Emmer, translated by Emanuela Moreale, Springer, 2004 pp. 145-157.
- Epps, Brad. "Tango a la *Nouvelle Vague*: alusión estética y elusión política en *Invasión*, de Hugo Santiago." *Iconografías, distopías y farsas. Ficción y política en América Latina*, editado por Daniel Nemrava y Enrique Rodríguez-Moura, Iberoamericana, 2015, pp. 99-126.
- Frye, Northrop, and Robert D. Denham. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, University of Toronto Press, 2006.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa. Volumen 1. Racionalidad de la acción y racionalidad social*. Traducido por Manuel Jiménez Redondo, Taurus, 1987.
- Hamner, Everett. "Remembering the Disappeared: Science Fiction Film in Post-Dictatorship Argentina." *Science Fiction Studies*, vol. 39, no. 1, 2012, pp. 60-80.
- Invasión*. Dir. Hugo Santiago. Guión Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Hugo Santiago. Proartel S.A., 1969.
- Jameson, Fredric. *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, 2005.
- \_\_\_\_\_. "La política de la utopía." *New Left Review*, Mayo-Junio 2004, pp. 37-54.





- Lo que vendrá*. Dir. Gustavo Mosquera. Cinevista Video, 1990.
- Marvell, Leon, and Sean Redmond, editors. *Endangering Science Fiction Film*. Routledge, 2016.
- Masterson-Algar, Araceli. "The Subtle as Looking Machine into the City: Moebius Trajectory through Buenos Aires." *Transfers*, vol. 4, no. 2, Summer 2014, pp. 68-85.
- Oubiña, David. "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el Nuevo Cine Argentino." *Punto de Vista* no. 76, 2003, pp. 28-34.
- \_\_\_\_\_. "Monstrorum Artifex: Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión*." *Variaciones Borges* no. 8, 1999, pp. 69-81.
- Page, Joanna. *Creativity and Science in Contemporary Argentine Literature. Between Romanticism and Formalism*. University of Calgary Press, 2014.
- Paz, Mariano. "Subversive Topologies: Space, Time, and Dystopia in the Films of Gustavo Mosquera." *Endangering Science Fiction Film*, edited by Sean Redmond and Leon Marvell, Routledge, 2016, pp. 154-170.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. El Ateneo, 1996.
- Tandeciarz, Silvia. "Representaciones de lo femenino en el imaginario argentino posdictadura: el discurso cinematográfico del poder." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 28, no. 2, Invierno de 2004, pp. 411-432.
- Telotte, J. P. *Science Fiction Film*, Cambridge University Press, 2001.
- Žižek, Slavoj. *Visión de paralaje*, traducido por Marcos Mayer, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Zupančič, Alenka. *The Ethics of the Real. Kant, Lacan*, Verso, 2000.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

