

# “Un tal Alt”: espacio urbano, crimen y la sociedad de control en *La sonámbula* y *Nueve reinas*

GEOFFREY KANTARIS  
*St Catharine's College*  
*Universidad de Cambridge*

*Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung  
einer Bank?*

[¿Qué es el robo de un banco en comparación con fundar  
uno?]

BERTOLT BRECHT

Jorge Luis Borges, en uno de los cuentos suyos que juegan con el género policial, evoca la implicación de una nueva temporalidad en la maleabilidad del espacio urbano en tanto representación de la memoria: “La imagen que tenemos de la ciudad siempre es algo anacrónica. El café ha degenerado en bar; el zaguán que nos dejaba entrever los patios y la parra es ahora un borroso corredor con un ascensor en el fondo” (1990: 27).

Aquí los espacios espectrales de la ciudad, atrapados entre los recuerdos y los flujos, se vinculan íntimamente a las nociones de repetición y anacronía (registradas en el topos de la “degeneración”) que se reproducen inevitablemente en todo concepto de género, patrón y arquetipo. La temporalidad humana, de la memoria humana y de sus mapas cognitivos, no alcanza la velocidad de los cambios espaciales de la metrópoli, la rapidez con que se van transformando tiendas, locales y modas, lo cual se convierte en la nueva manera de registrar el paso del tiempo, un registro espacial del tiempo.

El cuento se llama “El indigno” y es uno de los relatos de traición de Borges que apareció en la colección *El informe de Brodie* (1970). Trata del dueño de una librería, Santiago Fischbein, judío, que le cuenta al narrador el gran se-

creto de su vida. En su juventud se había unido a una pandilla de barrio, bajo el mando de un tal Francisco Ferrari. Por haberlo protegido a pesar de ser judío, y por haberlo invitado a integrarse al grupo de ladrones, Ferrari se convierte en un dios para Fischbein; o mejor dicho en Cristo, porque Fischbein se convierte en Judas. Cuando Ferrari plantea robar una fábrica, poniendo a Fischbein de vigilante, este decide, inexplicablemente, delatar a Ferrari y su grupo. Acude a la estación de policía y lo recibe “un tal Eald, o Alt” (1970: 34). ¿Qué significa este oscuro homenaje-parodia a Roberto Arlt? ¿Por qué Borges pone como oficial de policía al escritor que mejor expone la íntima relación entre el espacio urbano, el crimen y la “irredención”<sup>1</sup> de la modernidad?

Aunque las preocupaciones de Borges aquí parecen ante todo centrarse en la temporalidad y su precario registro fantasmático, este cuento nos remite a cierto allanamiento del tiempo en una modernidad donde hasta el crimen más nefasto se reduce a la mera repetición anacrónica y finalmente intrascendente de *otra historia*. Lo que me interesa aquí es, efectivamente, la forma en que este cortocircuito temporal parece registrarse en un nuevo orden espacial que tiene mucho que ver con lo urbano, no como lugar específico, sino como proceso, tránsito y flujo. La figura del cortocircuito no se da únicamente a nivel temático, sino también en la insistente intertextualidad de estos cuentos, en su reescritura de textos, autores y mitos bajo la estructura de la repetición.

Asimismo, Arlt, Borges y sus fantasmas se repiten y se reescriben en las dos películas argentinas que examinaré en este capítulo: *La sonámbula* (Fernando Spiner, 1998) y *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000). Ambas películas nos remiten a un tiempo sin temporalidad y a un espacio sin lugar, y apuntan a un profundo reordenamiento de la ontología del tiempo y del espacio. Ambas son películas urbanas surgidas de la megalópolis o megaciudad que es Gran Buenos Aires, con una población de casi quince millones de personas (Brinkhoff 2011). El sociólogo catalán Manuel Castells denomina a la megalópolis “a new spatial form” (1996: 434), la cual, por exceder el tamaño de algunos países y por sus vínculos con las redes financieras globales, entra en tensión con el Estado-nación como tradicional agente estructurador del espacio. Huelga decir que ambas películas representan, de algún modo, una relectura del género policial, del género negro, y del cine de estafas, mientras que *La sonámbula* cruza el cine negro con otra forma del cine de género, la ciencia ficción, y más específicamente el *cyberpunk*. La relación entre el despliegue de la nueva espacialidad

1. “El indigno” es una reescritura consciente de *El juguete rabioso* (Arlt 1926), quizás la novela argentina prototípica del antihéroe moderno cuyo símbolo para Arlt es el irredento Judas Iscariote.

urbana, globalizada y virtual, y las mutaciones del género negro, de crímenes, de conspiraciones y de engaños, arroja luz sobre el denso entramado de simulacros que articula las esferas de la globalización cultural y financiera, de los flujos informacionales, y de las tecnologías de la imagen.

## I. LA CIUDAD SIMULADA Y EL LABERINTO DETECTIVESCO

Siguiendo el método de "enriquec[er] [...] el arte detenido y rudimentario de la lectura" de Pierre Menard (Borges 1984: 59), no sería del todo descabellado, al rastrear la genealogía del género detectivesco, afirmar que todo empezó con Borges, quien influyó a Edgar Allan Poe, cuyos cuentos influyeron en el *Zadig* de Voltaire, reescrito por las *Mil y una noches*, y finalmente por Sófocles, y también al revés. Como es bien sabido, Borges (re)escribe a partir de 1941 *Los crímenes de la rue Morgue* de Poe de 1841, y en el acto produce quizás el arquetipo del género detectivesco posmoderno *avant la lettre*, "La muerte y la brújula" (1942)<sup>2</sup>. Esto lo demuestra no solo el hecho de que el detective Lönnrot termina atrapado en una telaraña tejida por su propio intelecto, por su deseo de encontrar un significado final que dé fin a la cadena resbaladiza de signos parciales, sino también la curiosa estructura espacial que Borges le confiere al laberinto temporal urdido por su adversario y *Doppelgänger* Red Scharlach. Al traducir la temporalidad de los crímenes al plano espacial, Lönnrot dibuja un mapa que impone una figura geométrica sobre el espacio urbano de Buenos Aires, y la muerte del detective en la mansión de Triste le Roy completa la figura. Sin embargo, la espacialidad de la figura resulta por ende innecesariamente compleja. "En su laberinto sobran tres líneas," le dice Lönnrot a su contrincante. "Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*" (Borges 1984: 162). No hay formulación más conmovedora y a la vez abstracta del proceso de allanamiento del espacio —su reducción a mera superficie, línea y unidimensionalidad— en la modernidad urbana articulada por el género detectivesco. Esta tradición de reelaboración del cuento de enigmas o de raciocinio, vinculada a un replanteamiento de la temporalidad en términos de las nuevas

2. Los cuentos de homenaje de Borges a Poe son "El jardín de los senderos que se bifurcan" (1941), "La muerte y la brújula" (1942) y "Abenjacán el Bojarí" (1951). Corresponden (cronológicamente) a los siguientes cuentos de Poe: "The Murders in the Rue Morgue" (1841), "The Mystery of Marie Rogêt" (1842) y "The Purloined Letter" (1844).

topologías (pos)modernas, representa una de las líneas de influencia más fuertes en la primera película que examinaré aquí.

*La sonámbula* tiene lugar en lo que en el momento de hacer la película era un futuro cercano, el año 2010, o sea el bicentenario de la Independencia de la Argentina. La película tiene como subtítulo “*memorias del futuro*” y está ambientada en un paisaje urbano distópico de iglesias y catedrales fundidas con una selva de autopistas elevadas y rascacielos que señalan la ciudad futurista no como futuro, sino como cita de viejas películas de ciencia ficción, principalmente la *Metropolis* de Fritz Lang (1927), pero también *Blade Runner* de Ridley Scott (1982). Así, la ciudad se filtra a través de las proyecciones futuras de un imaginario cinematográfico pasado, inversión reforzada por el hecho de que toda la trama futurista de la película está filmada en blanco y negro, mientras que las analepsis del pasado (o del presente dentro de la película) —las visiones de la protagonista Eva Rey, una especie de fusión de una *Ève future* con Eva Perón y Edipo Rey— están filmadas en color.

El argumento de la película trata de un futuro en que un accidente industrial enorme, probablemente una explosión deliberada en una fábrica experimental de química “en un barrio populoso de Buenos Aires”, ha dejado a 300.000 personas sin memoria y sin consciencia de su identidad o relación con el pasado. Todos los afectados llevan una marca visible, o en la cara o en otra parte del cuerpo, como el brazo o el pecho, que de algún modo sustituye a sus identidades borradas, y que, como todas las marcas de identidad, se convierte en fetiche. La principal protagonista, Eva Rey, es una amnésica capturada y traída al siniestro Centro de Investigaciones Psicobiológicas para ser sometida a pruebas y a un tratamiento de reprogramación social por un psiquiatra “loco”, el doctor Gazzar. El otro protagonista, Ariel Kluge, desempeña un papel equívoco como amnésico que trabaja en el servicio de seguridad del Estado, pero que se enamora de Eva y la ayuda a escapar de la ciudad en busca del quizás mítico revolucionario “subversivo” llamado Gauna.

La película cita ampliamente el género negro en su visión del inframundo urbano —desde una discoteca llena de humo espiaada por agentes de seguridad, hasta el escondite de los fugitivos en un taller de mecánica con ventanas rotas— y lo generaliza, convirtiéndolo en el *modus operandi* del poder estatal bajo forma de la paranoia sistémica, totalmente dependiente de la criminalidad y del mito de la “subversión terrorista” para legitimarse. Ariel juega el papel del detective *borgeano* que, en vez de encontrar al subversivo Gauna, se encuentra atrapado en el sueño “de una mujer que se despierta”, en palabras de Gazzar. En ese mundo *orwelliano* de decrepitos espacios posindustriales, donde la na-

turalidad entera ha sido arrasada por algún desastre ecológico de tamaño inimaginable, subsisten los signos e identidades nacionales como meros fantasmas o hitos, ya borrados, de un mapa obsoleto.

Existe en la Argentina una importante tradición de pensamiento cultural sobre el cine como simulación mecánica de cuerpos ausentes, o, en términos más complejos, como renegación (*Verleugnung*) del cuerpo desaparecido detrás de la pantalla-fetiché de la imagen mecánicamente reproducida. Dicha tradición se convierte en un marco disponible de interpretación de las operaciones del poder en el período subsiguiente a la dictadura de 1976 a 1982, con sus 30.000 desaparecidos, aunque también se da el caso de que la experiencia de la dictadura tiende a reactivar narrativas nostálgicas de represión y liberación, congeladas en la forma de fantasías represivas de la diferencia sexual: identidades-fetiché que dependen del proceso de renegación en tanto simulación. El rastro de este marco interpretativo en la Argentina remite a la obra de Roberto Arlt y Macedonio Fernández, con sus sueños de replicación mecánica, fabulación y máquinas de falsificación que desestabilizan las ficciones del poder, como veremos más adelante. Pero el vínculo de estas ideas con la renegación cinematográfica se da por primera vez quizás en la obra de Adolfo Bioy Casares, contemporáneo de Borges.

En su extraordinaria novela corta *La invención de Morel* (1940), Bioy Casares traza de forma bastante profética un viaje desde la disimulación aterrada hacia la simulación posttecnológica. Peculiar reescritura de *The Island of Dr. Moreau* de H. G. Wells (1896), la obra trata de un refugiado político, escapado de una sentencia de cadena perpetua en Caracas por un crimen que no cometió, que llega a una isla desierta secreta del suroeste del Pacífico. Aunque existen rumores de que la isla es el foco de una extraña enfermedad desconocida para la ciencia, que mata de afuera hacia adentro haciendo que el cuerpo pierda sustancia y se deshaga en pedazos, el protagonista prefiere arriesgar la vida a tener que vivir en la clandestinidad, perseguido por la policía internacional. Lo que encuentra ahí es un nuevo invento tecnológico seductivo y aterrador, creado por un científico loco, Morel, respuesta cinematográfica al Moreau de Wells quien, recordemos, forjaba seres humanos de los pumas en una alegoría doble de ciencia y colonización, de medicina y misión. El invento de Morel —una máquina de realidad virtual *avant la lettre*— también transforma los cuerpos, literalmente consumiendo la realidad para producir un simulacro hiperreal. Como tal, puede servir ahora como precursor de una nueva forma de perfusión tecnológica —la de la globalización— y como precursor de un nuevo modo de simulación telemática. Enamorándose de una mujer simulada en la isla, literalmente

seducido por un simulacro, el protagonista decide sacrificar su existencia real para ocupar un lugar en la simulación mecánica.

La alegoría que hace Bioy Casares del poder y la simulación —foco ineludible de todo género policial— fue retomada en el cine de la posdictadura en la Argentina en una de las primeras películas que mira a la ciencia ficción: *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela. Esta película articula su comentario sobre la renegación política a través del modo de renegación cinematográfica, o sea, juega con los *divages de la croyance* (“grietas de creencia”) de Metz (2001), puesto que el protagonista, Rantés, afirma que él es una simulación o holograma proyectado por una máquina invisible en el espacio, artefacto de la tecnología extraterrestre. Rantés es un *reaparecido*, habiéndose materializado en un hospital psiquiátrico de Buenos Aires, y así es el corolario espectral de los *desaparecidos* de la Guerra Sucia. Evidentemente sabemos perfectamente que en realidad él es una mera simulación, condensación de las tecnologías de la mirada y de los regímenes modernos de poder y visibilidad que convergen en el cine y que son constituidos por los imaginarios audiovisuales (en el sentido más amplio). Sin embargo, debemos renegar de este conocimiento para seguir creyendo en el régimen racional representado por el psiquiatra doctor Julio Denis<sup>3</sup>, como parte de la suspensión de la incredulidad que nos pide el régimen del cine. Esta inversión por la cual el principio de realidad es, de hecho, la simulación, y el postulado de ciencia ficción de Rantés es la “verdad real”, actúa como crítica poderosa de los mecanismos de renegación política durante la dictadura, o sea, el rechazo por parte de la ciudadanía burguesa de cualquier reconocimiento de los abusos cometidos en nombre del orden y la moralidad.

El juego de simulaciones en estas obras es síntoma de un conflicto entre la apariencia de un orden “natural”, transparente a los sentidos y al sentido común, y las reclamaciones de unos cuerpos que rechazan el lugar que les ha sido asignado en tal orden. La forma más básica en que la ficción interviene en el orden naturalizado de la simulación es al romper los marcos que mantienen la separación de los cuerpos y estabilizan las diferencias, produciendo así un nuevo encuadre. En los términos de Jacques Rancière, la ficción

est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, [...] en construisant des rapports

---

3. Julio Denis es el pseudónimo que empleó Julio Cortázar en sus primeras obras publicadas. La película también hace referencia a la obra de Philip K. Dick (un personaje se llama Beatriz Dick) y al mencionado filme *Blade Runner*, basado en una novela de Dick.

nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnés du représentable; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures. (2008: 72)

Así que las películas de fin de milenio analizadas aquí despliegan su aparato representacional en forma de intervención en y ruptura de la puesta en escena del poder político, mientras que el desplazamiento de la temporalidad hacia la espacialidad señala el surgimiento de un nuevo concepto del poder ya no como jerarquía vertical de represiones, sino como red horizontal de interdependencias, concepto que de ninguna manera resulta menos aterrador que aquel.

En este sentido, *La sonámbula* sigue la línea de su antecesora más importante, la novela *cyberpunk* de Ricardo Piglia *La ciudad ausente* (1992). La película no es una adaptación del libro sino su traducción genérica y fílmica. De hecho, Piglia fue coguionista de la película y hay muchos elementos de coincidencia entre la novela y la película: en *La ciudad ausente*, la mujer cibernética fabricadora de historias es descrita explícitamente como una "Eva futura"<sup>4</sup>, mientras que la protagonista de *La sonámbula* también se llama Eva. Ambos textos se ambientan en un futuro "cercano" distópico donde la memoria y la identidad, tanto personal como colectiva, han implorcionado junto con la naturaleza misma, y donde el Estado tecnocrático posdictatorial se ha fundido con los sistemas de control libidinal del capitalismo globalizado.

En el mundo de *La sonámbula*, la visión lefebvriana del desgaste del tiempo orgánico en la condición urbana —la subsunción de todo vestigio de los ritmos y ciclos naturales bajo el tiempo sintético de la mercancía y su ciclo de producción, consumo y obsolescencia (Lefebvre 1986: 114)— se ha llevado a un extremo espeluznante de pesadilla. Tal proceso tiene un enfoque doble: el desastre ecológico y la pérdida literal de lo que nos une a los ciclos orgánicos, o sea la memoria misma. En la película ambos fenómenos se ven vinculados a través del accidente industrial, tal como explica el estrambótico personaje llamado el Duque, amigo y padre sustituto para Ariel, quien les proporciona a Ariel y a Eva los medios para escaparse al campo:

La verdad es... una tecnológica explosión silenciosa que afecta aquí [*tocándose la sien*]... ¡Como las que usaban en las manifestaciones para tranquilizar a la gente, pero... a gran escala! Entonces, ¿qué les sale del negro culo? ¡Experimentar en un barrio populoso! Pum... Pero ¿qué pasa? Los resultados no son los previstos... Enton-

4. Referencia a la novela de Auguste de Villiers de l'Isle-Adam *L'Ève future* (1886), origen de la figura del androide, ya que la protagonista se llama Andréide.

ces... 300.000 personas están perturbadas psíquicamente. [*Gritando*]; 300.000 personas... no saben quién carajo son!

La política detrás de esta visión literal de la consunción posmoderna del tiempo y la memoria hace alusión, evidentemente, a las 30.000 víctimas directas de la dictadura de los setenta en la Argentina y a la política del olvido que impuso el gobierno de Menem junto con la mercadotecnia neoliberal. La “tecnológica explosión silenciosa”, corolario preciso de la explosión contemporánea de la tecnología audiovisual e informática, parece haberse extendido, en la película, más allá del tiempo orgánico y la memoria hasta el desgaste total de la naturaleza. El paisaje alrededor de Buenos Aires se ha convertido literalmente en un desierto posindustrial, un “desierto de lo real” al estilo de Borges y Baudrillard, consumido literalmente por el caos (pos)industrial y la simulación compulsiva, como ocurre en el cuento de Borges y Bioy Casares comentado por Baudrillard<sup>5</sup>. Hasta la migración de los pájaros en tanto señal orgánica de los ciclos naturales del tiempo se ve trastornada, y las bandadas enormes de pájaros que vemos no hacen sino girar inútilmente en torno al desierto sin orientación (concepto que la película comparte con otra cifra de la naturaleza mecanizada: el pájaro mecánico con una sola ala, capaz únicamente de volar en círculo, que aparece en *La ciudad ausente*).

La telaraña de citas tomadas del género policial y del cine negro en la película plantea el agotamiento de la temporalidad bajo una interpretación radicalmente distinta al lugar común del “fin de la historia” inspirado en el libro epónimo de Fukuyama, o sea, la disolución de la tesis hegeliana/marxista que ve la historia como resultado de la lucha de clases. Para Fukuyama, la historia y la ideología se disuelven con la propagación de la “democracia (neo)liberal” (junto con el mercado libre, claro está), la cual se transforma en una versión quizás todavía kantiana de la “realization of human freedom” por el triunfo de “a just civic constitution and its universalization throughout the world” (1992: 58). Desde una perspectiva argentina (y chilena), donde la meta principal de las dictaduras del Cono Sur fue imponer las condiciones sociales que posibilitaran la transición del Estado al Mercado<sup>6</sup>, tal idea parece un mal chiste, y de hecho tanto *La sonámbula* como *Nueve reinas* juegan precisamente con la naturaleza

5. El cuento se llama “Del rigor en la ciencia”, escrito como falsificación y recogido en *Historia universal de la infamia* (1946: 131-32). Baudrillard lo comenta en su ensayo *La Précession des simulacres* (1978; versión en español: Baudrillard 1978: 5-76).

6. Ver Avelar (1999) para el desarrollo de esta idea en cuanto a la literatura del Cono Sur.

"sintomática" de tal colapso de la temporalidad, en términos de Fredric Jameson (1994: xii), donde la antinomia aparente de la temporalidad y la espacialidad en la era posmoderna tiene que entenderse como mera proyección en la superficie de una serie de contradicciones más profundas, incluso sistémicas. En este sentido, los gobiernos democráticos que marcaron el fin de las dictaduras fueron más bien los herederos y continuadores de la función del proceso emprendido por los militares, y no una ruptura absoluta con él. El trabajo de borradura de la memoria se completa con la economía de mercadotecnia de los ochenta y los noventa, por la cual las luchas políticas del pasado tienden a subsumirse en el consumismo. Entonces el viejo futuro distópico de *La sonámbula* es, de algún modo, el *sueño* del mercado, la traducción (o sea, condensación y desplazamiento) a una imaginaria onírica de totalitarismo, de los mecanismos de control del mercado, de la devastación social y ecológica del consumismo y del desgaste total de lo real en la lógica de la simulación.

No es de sorprender, pues, que *La sonámbula* vincule el trabajo detectivesco con la interpretación de los sueños, con la psiquiatría y, por ende, con los trastornos del romance edípico familiar y su relación espectral con las estructuras del poder estatal. Acerca del nombre de la protagonista, Piglia dice: "por supuesto nosotros pensamos que la mujer era un mito, por eso le pusimos Eva Rey, que es una especie de Edipo Rey, peronista, que remitiera de una manera tangencial a Eva Perón" (Luppi). Como señala Slavoj Žižek, se han hecho muchos estudios que intentan revelar el trasfondo psicoanalítico del cuento policial: "the primordial crime to be explained is parricide, the prototype of the detective is Oedipus, striving to attain the terrifying truth about himself" (1991: 50). Sin embargo, lo que más le interesa a Žižek —y lo que más interesa también en esta película— son las analogías formales entre el "trabajo" o elaboración que produce el contenido manifiesto del sueño y el rastro de "claves" que el detective tiene que interpretar para reconstruir una narrativa latente donde la verdad tiene la estructura precisa (y paradójica) de la decepción (Ibíd.: 56). *La sonámbula* hace explícita esta analogía, puesto que las "claves" que el psiquiatra doctor Gazzar y el agente Ariel Kluge tienen que interpretar son, literalmente, los sueños de Eva Rey, captados por una máquina de grabar sueños (como las máquinas de grabación en *L'Ève future* y *La invención de Morel*). La resolución del enigma, entonces, se centra en la interpretación de la cadena de imágenes oníricas, condensadas y desplazadas, que parecen ofrecernos una revelación: sobre el pasado "olvidado" de Eva, sobre la verdadera razón de la reprogramación social de los amnésicos, sobre la identidad del mítico revolucionario Gauna. Huelga decir que las revelaciones están supeditadas a una "rea-

lidad" banal e intrascendente: Eva resulta ser una mujer ama de casa de clase alta que vive en una mansión con su marido, que se despierta del sueño (futuro) de la película cuando alguien timbra en la puerta de su casa. Gauna y Gazzar — el "salvador" revolucionario que representa el sueño de la "liberación total" y el psiquiatra loco que experimenta con los seres humanos en nombre del Estado— son proyecciones desplazadas y condensadas de su marido y, podemos conjeturar, de su analista. El único problema con esta resolución "obvia" del enigma del sueño/crimen es el hecho de que quien interrumpe y despierta a Eva de su sueño es el mismo amante del sueño, Ariel, que ahora se encuentra materializado (y atrapado) en su "realidad" sin que Eva se acuerde de quién es.

Específicamente en relación con la identidad femenina y su "captura" edípica, *La sonámbula* retoma de forma autorreferencial las ahora tradicionales proyecciones en una figura femenina de las ansiedades (masculinas) acerca de la tecnología y los *cyborgs*, figura cuyo prototipo podemos encontrar quizás en la autómatas Olimpia de *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffman (1816). En este sentido, la figura literaria/filmica de Eva Rey no es muy diferente de la de Alicia, modelo de la androide original de *L'Ève future*, el robot María en *Metropolis*, o la replicante Rachael en *Blade Runner*. Pero Eva también está "programada" por la figura de la *femme fatale*, prototipo del cine negro que representa un disturbio traumático en el "romance edípico familiar" y un enigma para los diferentes hombres cautivados por la promesa de la revelación contenida en su narrativa onírica: el doctor Gazzar, el jefe de seguridad Santos, Ariel, el rebelde subversivo Gorrión, y el mismo Gauna. Presa en las garras de varias narrativas patriarcales en conflicto, entre Sófocles y Freud, *Metropolis* y *Out of the Past*, Eva se ve obligada a adoptar la estrategia tradicionalmente asignada a la mujer: la de la simulación.

¿Es inevitable que encontremos estas narrativas edípicas en el corazón de una película "detectivesca" que tiene el potencial de sugerir formas diferentes y emergentes de la consanguinidad tecno-orgánica? Tal como dice Donna Haraway, citando a Zoe Sofoulis,

the most terrible and perhaps the most promising monsters in cyborg worlds are embodied in non-oedipal narratives with a different logic of repression, which we need to understand for our survival. [...] Unlike the hopes of Frankenstein's monster, the cyborg does not expect its father to save it through a restoration of the garden. (1991: 150-51)

Conectada al computador gigantesco de Gazzar, el cual graba electrónicamente sus sueños del futuro, Eva se convierte en el epicentro del mundo fil-

mico, al simular la realidad a través de unos sueños que resultan ser la realidad distópica de la película. Es en tal sentido que Gazzar plantea en un momento de revelación que "¡el fin del mundo no es un meteorito que choca con la tierra, no es una explosión nuclear...! ¡El fin del mundo es una mujer que se despierta!". Huelga decir que el "fin" en este sentido tiene más relación con la frase de Stephen Daedalus ("la historia es una pesadilla de la que intento despertarme") que con la de Fukuyama. Cuando Eva por fin se despierta, arrastrando a su amante del sueño, Ariel, a su "mundo real", es para recuperar el jardín (del Edén) y el papel del patriarca (el mismo "revolucionario" Gauna) y para restaurar la identidad edípica. Sin embargo, tal restauración del orden familiar se representa en la película — y se encuadra explícitamente — como la culminación de las lógicas gemelas de la represión y la amnesia, precisamente porque deja al protagonista del sueño, Ariel, como náufrago permanente en el desierto de lo real.

Según Žižek, en el *film noir* y el género *hardboiled* "it is the detective himself [...] who undergoes a kind of 'loss of reality,' who finds himself in a dream-like world where it is never quite clear who is playing what game" (1991: 63). En *La sonámbula*, esta desorientación onírica, experimentada sobre todo por el "detective" Ariel, se mapea (literalmente) en la topografía paradójica de la película. Puesto que la temporalidad ha sido condensada — los años 1810 y 2010 se confunden, al igual que los periodos de dictadura y posdictadura — y puesto que la memoria solo funciona hacia adelante en el tiempo (memorias del futuro), es la espacialidad la que tiene que soportar el peso del enigma que, en el género policial, se asocia normalmente con la reconstrucción de una secuencia temporal de acontecimientos. En términos espaciales, la ciudad es una mezcla de arquitectura antigua e hipermoderna, el disenso se registra espacialmente en los grafitis que adornan muchas superficies de la ciudad, mientras que en el "desierto de lo real" fuera de la ciudad se encuentran superpuestos al terreno los restos anacrónicos de mapas y nombres de lugares olvidados, las proyecciones virtuales de edificios, caballos, autos y personas. La desorientación espacial — también registrada en las enormes bandadas de pájaros ya mencionadas — señala aquel "hiperespacio posmoderno" de los simulacros que para Fredric Jameson encuentra su forma alegórica en el Hotel de Bonaventura de Los Ángeles (1991: 44) que analizaremos más abajo, y que se registra en películas *hollywoodenses* contemporáneas de *La sonámbula* tales como *The Matrix* (Andy Wachowski/Larry Wachowski, 1999) (la cual también obtiene su representación del "desierto de lo real" de Baudrillard y Borges) o en clásicos modernos como *Blade Runner* (1982). Es el naufragio espacial de Ariel al final de

la película el que impide cualquier interpretación simplista de la causalidad, y por lo tanto cualquier resolución tanto al enigma detectivesco como al enigma edípico que plantea el concepto mismo de la identidad.

## II. EL HIPERESPACIO POSMODERNO, EL CRIMEN Y LA SOCIEDAD DE CONTROL

Piglia aclara la relación de *La sonámbula* con el policial, enfatizando la disolución de la figura del detective a través de múltiples agentes, sistemas y redes:

Después es un policial en el sentido de que hay alguien que investiga algo. Pero [...] acá la investigación está como desparramada [...]. Entonces hay un movimiento que tiene mucho que ver con la tradición del policial, pero la figura del detective está como generalizada. Como si hubiera alguien puesto ahí que ocupa la posición del que trata de descifrar un enigma, de investigar algo. (Luppi)

Como vimos arriba, el detective contemporáneo (quien también es el lector/espectador) ya no puede reconstruir una historia reconocible de causas y efectos, el sistema de consecuencias racionales que mantiene una temporalidad estable. El paradigma del detective como agente del raciocinio y (al igual que el psicoanalista) como *sujet supposé savoir* (Lacan 1973) se ha derrumbado casi por completo. Este colapso, junto con la asunción por parte del detective de su propia complicidad con el “crimen” sistémico de la fungibilidad absoluta —el triunfo del sistema de intercambio de las mercancías y de la mercadotecnia sobre la política como principios de la acumulación y la distribución de la riqueza— señala no tanto el fin de la historia como las nuevas codificaciones espaciales de formas dispersas del protagonismo social en un mundo donde la complejidad de las redes espaciales en las que estamos inmersos sobrepasa nuestra capacidad de mapearlas cognoscitivamente. Lo que Jameson, en *The Geopolitical Aesthetic* (1992), atribuía únicamente a las películas de conspiración y espionaje norteamericanas pos-Watergate, se había vuelto un rasgo generalizado en las películas latinoamericanas urbanas, ya no confinadas al modo de la “alegoría” (nacional) que el teórico había señalado como característica de la producción cultural de las naciones poscoloniales del “tercer mundo”.

Tanto *La sonámbula* como *Nueve reinas* se pueden considerar películas de conspiración, y en ambas las conspiraciones parecen ser ya sistémicas: la manipulación de la memoria como técnica libidinal de control social en *La sonámbula*, y la extrapolación de la corrupción a todo el sistema financiero global en *Nueve reinas*, como veremos enseguida.

Según Glen Close, la novela de detectives tradicional dramatiza lo que él llama "the moral mediation of crime" (2006: 154), o sea la reimposición del orden disciplinario de la sociedad por medio de la trascendencia de la ley como sistema racional, cuyo agente es el detective. En el género negro, sin embargo, estas certezas se confunden porque el poder disolvente del dinero tiende a la descodificación de todos los flujos (de mercancías, de personas, de información) que intenta codificar y regular la sociedad moderna de la disciplina. Las referencias al cine negro en *La sonámbula* sitúan a este género justamente en el punto de transición entre el modelo disciplinario de la dictadura y el control libidinal del neoliberalismo, o más bien en una especie de fusión espeluznante y total de ambos sistemas. En *Nueve reinas*, nos encontramos ya plenamente en lo que Castells llama "the space of flows" (1996), donde todo se vuelve fungible bajo el poder que tiene el dinero de someter todos los objetos y fenómenos a un sistema de equivalencias, y de poner en circulación constante bienes, personas, imágenes, palabras y deseos.

Estas ideas las esboza Gilles Deleuze en una pequeña "Posdata sobre las sociedades de control" que apareció en español en 1991. Deleuze argumenta que en todas partes los mecanismos disciplinarios analizados por Foucault como agentes centrales de la organización social moderna y de los mecanismos estatales de hegemonía —tales como la escuela, la policía, la familia, la penitenciaría, el asilo, sin duda también la universidad— se encuentran debilitados fatalmente. En la era de la acumulación cada vez más "flexible", no es suficiente que los mecanismos disciplinarios produzcan una mano de obra sujeta al trabajo asalariado, ya que en la búsqueda de una solución a la crisis de rentabilidad de tal forma de producción, el capital ahora debe colonizar la mente de sus trabajadores, convirtiéndolos en consumidores dedicados al placer. Bajo este nuevo régimen, unos mecanismos más flexibles de control toman el lugar de las instituciones disciplinarias de la modernidad. Y un modelo de tal mecanismo de control es el endeudamiento masivo de los consumidores, con la televisión (y su múltiple progenie en las culturas mediáticas de la pantalla) como dispositivo principal dedicado a la creación de deseos basados en el consumismo.

No es casual el hecho de que la descripción que nos da Foucault de la modalidad disciplinaria de las sociedades modernas se haya manifestado claramente justo en el momento en que tal modalidad empezaba a desvanecerse, o sea, volverse histórica. La renegación del concepto marxista de ideología en la conceptualización de la mecánica del poder de Foucault es quizás *per se* un síntoma del cambio contemporáneo de la disciplina como sistema codificador hacia un sistema "axiomático" de control. También lo es el intento de capturar los *afec-*

tos de los ciudadanos —sea del placer o del miedo— por parte de un Estado también en crisis frente a unos flujos globales que trascienden y ponen en peligro el ámbito de influencia de todo Estado-nación. Así, no es de sorprender la aparición sombría de la figura fabricada del “terrorista” en *La sonámbula*, presagio y recuerdo a la vez del surgimiento del terror y del miedo como discursos claves de captura afectiva en la sociedad del control. Y no es de sorprender que *Nueve reinas* haya tejido sus complicadas intrigas bajo el signo del axioma más poderoso de la sociedad de control: la fungibilidad de todas las relaciones sociales y sus vínculos afectivos bajo la axiomática corrosiva de la equivalencia monetaria.<sup>7</sup>

*Nueve reinas* (Fabián Bielinsky) apareció en el 2000, pero la película fue filmada en pleno apogeo de la economía ficticia de los 90 que se desplomó en el 2000 en la Argentina, y que sigue desplomándose trece años después en Europa. En esta película resurge y se actualiza plenamente la figura arltiana del ladrón o “chorro” que no subvierte el sistema, como el revolucionario, sino que lo pone en juego, o más bien, juega según reglas diferentes a las normas sociales, pero simulando perfectamente tales normas. Se trata de dos pequeños ladrones, Juan y Marcos, que no se conocen al principio de la película, pero que se asocian a raíz de una estafa mal ejecutada por parte de Juan en una estación de servicio. El inventor y el falsificador de Arlt usa su poder de invención precisamente para explotar la capacidad que tiene el capitalismo de transformar una ficción fundamental —la ficción del dinero— en un efecto ilusorio pero poderoso de realidad. Piglia dice que los inventores, falsificadores y estafadores, “estos soñadores”, en la obra de Arlt “son los hombres de la magia capitalista: trabajan para sacar dinero de la imaginación” (1993: 125). Como el capitalismo depende de un “régimen de creencia” fundado en la ficción social del dinero, el simulador y el falsificador pueden jugar con este sistema de creencias, creando ficciones que son efectivas en la medida en que se inserten en el sistema silenciosamente y sin que se detecten. El maestro falsificador (el “artista” Sandler en la película) es el mejor ilusionista, o realista, creando la ilusión de la realidad y jugando con nuestra tendencia a suspender la incredulidad, tanto en las ficciones como en la vida diaria.

Así que la intriga en *Nueve reinas* gira alrededor de una creciente e intrincada red de falsificaciones, que atañen en última instancia a la propia película. Marcos recibe la información de que un maestro falsificador, ex socio suyo,

7. Para una explicación (derivada de Marx) de la idea de una “axiomatique des quantités abstraites en forme de monnaie” como base de la organización socio-económica del capitalismo, ver Deleuze y Guattari 2002: 163, 207-08, 271-82, 296-97.

necesita de su ayuda para vender unas estampillas falsas, su "mejor obra", las "Nueve reinas", a un millonario español, hombre de negocios y coleccionista de estampillas raras, que está hospedado en un hotel de cinco estrellas mientras se tramita su deportación a Venezuela para afrontar acusaciones de corrupción. La pareja de estafadores tiene apenas veinticuatro horas para realizar la gran estafa de sus sueños, y esta presión temporal nos podría llevar a pensar que la película está más interesada en una representación de la temporalidad posmoderna que de la espacialidad. Sin embargo, el crimen es de por sí una práctica tanto espacial como temporal: el ladrón interviene en la disposición espacial de la propiedad privada y así efectúa un nuevo mapeo del espacio social y sus redes de poder, o por lo menos de las relaciones espaciales de lo social. Así lo entendía Arlt, escribiendo sobre una sociedad donde los grandes cambios espaciales a raíz de la inmigración masiva y la expansión de la metrópoli a principios del siglo xx parecían anular la historia, donde la pobreza era experimentada en términos de exclusión espacial y el robo motivado por el anhelo de tener acceso a un mundo prohibido<sup>8</sup>.

Para Arlt el mundo prohibido es el de la literatura misma, y la narración es la historia de la traición de clase —el verdadero crimen oculto y la resignificación del carácter trascendente del sacrificio inverso— que representa el ingreso a tal mundo. En *Nueve reinas*, sin embargo, la espacialidad ha perdido la cartografía alegórica inversa (ya en crisis) del Bien y del Mal que encontramos en Baudelaire y Arlt. En su lugar, si hay una alegoría, es la de unos espacios icónicos urbanos que parecen ser ya no símbolos, sino sinécdoques de los procesos espaciales generados por el sistema financiero mundial. De hecho, la mayoría de los espacios de la película se podrían caracterizar como los famosos *non-lieux* (no-lugares) de Marc Augé (1992), espacios de tránsito como estaciones de servicio, calles, espacios comerciales globalizados de la ciudad, o el vestíbulo del Hotel Hilton, en lo que era, en el momento de hacer la película, quizás el espacio icónico más globalizado de la ciudad de Buenos Aires: Puerto Madero.

Para Siegfried Kracauer, escribiendo sobre la ficción detectivesca durante la República de Weimar de los años 1920, "[e]l *hall* del hotel" ("Die Hotelhalle") es un espacio alegórico en el que la noción de comunidad se subsume bajo la falsedad de la "*ratio*". Por esta razón, es un espacio con gran afinidad con el género detectivesco, en el cual los males sociales disonantes de la modernidad

8. En *El juguete rabioso*, un grupo de ladrones jóvenes entra en una biblioteca, símbolo para ellos de un mundo cultural al que no pertenecen, donde encuentran un ejemplar de *Les Fleurs du mal*, otro texto que registra un cambio de *sensorium* colectivo, junto con una inversión de las jerarquías morales, en términos profundamente espaciales.

son compensados por la construcción de una narrativa (ficticia) del triunfo de la razón sobre la ilegalidad (Kracauer 2009). Al revelar la negatividad del concepto de comunidad en la sociedad moderna —Kracauer establece un contraste explícito e irónico entre la comunidad “vacía” de los huéspedes del hotel en el vestíbulo y la comunión plena y trascendental que ocurre en una iglesia durante la misa—, este espacio puede sin embargo representar el encuentro con el vacío que la vida económica contemporánea deniega con sus reglas, códigos de comportamiento y énfasis en la engañosa belleza de las apariencias:

Éstas [las convenciones del *hall* del hotel] están tan desgastadas que el hacer que nace de ellas es, al mismo tiempo, un ocultamiento; un hacer que protege la vida legal exactamente del mismo modo que la vida ilegal, porque en tanto forma vacía de todas las sociedades posibles no se dirige a una cosa determinada, sino que se basta a sí mismo en su insignificancia. (2009: 69)

Efectivamente, *Nueve reinas* parece referirse conscientemente al pensamiento de Kracauer, no solo porque el vestíbulo —convertido ahora en un atrio gigantesco— recibe un tratamiento bastante enfático en la película, sino también porque las estampillas falsificadas son “una plancha de estampillas de la República de Weimar con una rara distribución del corte dentado”, tal como le asegura el filatelista corrupto al millonario español Gandolfo Vidal en su lujosa *suite* del hotel. Kracauer escribió su libro sobre la ficción detectivesca entre 1922 y 1925 (Koch 1996), o sea, precisamente durante el período de inestabilidad económica severa causada por la hiperinflación masiva de 1923 (asumió el puesto de editor del *Frankfurter Zeitung* in 1924 y el capítulo sobre el vestíbulo del hotel apareció en *Das Ornament der Masse* [“El ornamento de la masa”] en 1927). Este período fue traumático para la historia socio-económica alemana, y en este contexto es evidente su analogía histórica con la crisis económica argentina de 1999-2002 que presagia *Nueve reinas*.

Mientras que Kracauer afirma explícitamente que el vestíbulo del hotel dista mucho del concepto kantiano de lo sublime, al erigirse implícitamente como sinécdoque del papel de la disimulación, central a todo el sistema económico del capital global, el encuentro con el vacío en la “iglesia negativa” del vestíbulo del Hotel Hilton en *Nueve reinas* quizás prefigura el vértigo producido por nuestra incapacidad de mapear las relaciones socio-espaciales vigentes en el corazón de las redes financieras multinacionales. La otra referencia teórica aquí es, evidentemente, la ya mencionada descripción que hace Jameson del Hotel Bonaventure en Los Ángeles, ya que su famosa caracterización de lo “sublime posmoderno”, que se experimenta al intentar orientarse en el gran atrio

de aquel hotel, podría fácilmente servir como descripción de las secuencias en *Nueve reinas* en las que la cámara hace una toma panorámica en plano picado desde los balcones superiores que se asoman al enorme atrio del hotel de Puerto Madero, con su piel de vidrio reflexivo:

I am more at a loss when it comes to conveying the thing itself, the experience of space you undergo when you step off [the escalators and elevators] into the lobby or atrium, with its great central column surrounded by a miniature lake, the whole positioned between the four symmetrical residential towers with their elevators, and surrounded by rising balconies capped by a kind of greenhouse roof at the sixth level. I am tempted to say that such space makes it impossible for us to use the language of volume or volumes any longer, since these are impossible to seize. Hanging streamers indeed suffuse this empty space in such a way as to distract systematically and deliberately from whatever form it might be supposed to have, while a constant busyness gives the feeling that emptiness is here absolutely packed, that it is an element within which you yourself are immersed, without any of that distance that formerly enabled the perception of perspective or volume. You are in this hyperspace up to your eyes and your body [...]. (Jameson 1991: 42-43)

Es en este hiperespacio putativo donde las estafas más importantes de la película tienen lugar: el intento inicial de Sandler de vender sus estampillas falsas, el trato de Marcos y Juan con Gandolfo Vidal, las negociaciones que Marcos se ve obligado a emprender con su hermana Valeria por el engaño que él cometió al quitarle su parte de la propiedad heredada en Italia, la producción del cheque de caja falso, la extradición de Vidal por corrupción, etc. Y justo fuera del hotel, en los *docks* y dársenas recuperados del antiguo puerto —que había quedado efectivamente obsoleto después de la inauguración del Nuevo Puerto en 1919, ahora convertido en el no-lugar por antonomasia, lleno de restaurantes de multinacionales de *fast food*, hoteles internacionales, y clubs carentes de cualquier carácter local— es donde tiene lugar la única secuencia de acción tipo Hollywood de la película: una carrera con motocicleta durante la cual las estampillas son robadas y finalmente tiradas al agua por un par de ladrones. En la superposición de tantos engaños y estafas, en la desorientación producida cada vez que una estafa resulta ser mero argumento secundario dentro de otra estafa situada en un nivel todavía más alto, la película reproduce para sus espectadores el vértigo de lo sublime posmoderno, la conciencia repentina del vacío que habita en el corazón de la más poderosa de las ficciones, el dinero, y de todas las actividades que impele a través de brechas inimaginables en el espacio y el tiempo.

Al emerger, anonadados, de las negociaciones con Gandolfo Vidal sobre la venta de las estampillas (falsas) por la suma de 450.000 dólares, Juan y Marcos

vislumbran por un momento este vértigo que produce el reconocimiento de que una ficción fundamental puede producir el más poderoso efecto de realidad. Parados al lado de una de las torres de ascensor en los balcones del atrio del hotel, Juan aparentemente empieza a sospechar que Marcos está urdiendo un plan muy sofisticado y de dimensiones inaprensibles para quitarle su parte de las ganancias de la estafa: "Me estás cagando en algo. No sé, no lo puedo entender. Me da mucha bronca. Esto no es real", declara. Marcos, poniéndose furioso, le contesta: "¿Esto no es real? Esto es lo más real que te pasó en tu vida, pelotudo. Son 450 lucas. Esto es más real que vos y yo".

Si, como constata Marx en los *Grundrisse*: "la comunidad no es, en el dinero, más que una pura abstracción", el hecho sin embargo de que tanto el capital como el trabajo asalariado se expresen en términos de valor de cambio significa que "[e]n consecuencia, el dinero es directamente la comunidad real de todos los individuos, puesto que es su sustancia misma, así como su producto común" (1972: 114). Arribamos aquí, quizás, a esta "puesta en escena primitiva del capital" que Baudrillard, en el mencionado ensayo, ve como el verdadero crimen que esconden las intrigas y conspiraciones políticas como el Watergate (y que dieron lugar al género de películas de conspiraciones y engaños en el que se integra *Nueve reinas*). Porque, de alguna forma, tanto Juan como Marcos tienen razón: el dinero, en tanto ficción, es el último engaño, el de la "mera abstracción" de Marx; pero, al mismo tiempo, es "más real que vos y yo", llega a ser "inmediata y directamente la *comunidad real*". He aquí la famosa explicación de Baudrillard:

c'est ce qu'il faut dire à tout prix, car c'est ce que tout le monde s'emploie à cacher, cette dissimulation masquant un approfondissement de la moralité, de la panique morale au fur et à mesure qu'on s'approche de la (mise en) scène primitive du capital : sa cruauté instantanée, sa férocité incompréhensible, son immoralité fondamentale - c'est ça qui est scandaleux [...]. (1978a: 29)

#### CONCLUSIÓN: EL CRIMEN, EL AFECTO Y LA ECONOMÍA VIRTUAL

Para concluir, vuelvo al cuento "El indigno" de Borges y a su mención enigmática de "un tal Alt". Con esta clave, Borges, por supuesto, nos señala que está reescribiendo (o traicionando) *El juguete rabioso*, donde el protagonista Silvio Astier se convierte también en Judas Iscariote, traicionando a su mejor amigo asimismo en un robo. Se puede afirmar sin lugar a dudas que la obra de Arlt sigue siendo, aún hoy, una especie de *Doppelgänger* de todo intento (pos)

moderno en la Argentina de entender la relación entre el poder, el crimen y la espacialidad moderna, con su visión distópica de la ciudad como lugar de desarticulación de las estructuras sociales, de la fuerza disolvente del dinero, del ladrón y falsificador como elementos subversores de las bases mismas del capitalismo burgués, y del espacio como proceso social en sí y no como simple escenario de lo social.

El hecho de que Borges haya puesto a Arlt de policía en su versión del anti-héroe hace resaltar algo que ya estaba implícito en las novelas de su rival, aunque de forma latente, y que representa, visto retrospectivamente desde la época de Borges, la génesis en la obra de Arlt del nuevo paradigma del funcionamiento del poder social que hemos trazado en las películas de fin de milenio en la Argentina. Poner a Arlt (o Alt) de policía señala no solo la complicidad e intercambiabilidad entre el ladrón y el policía en las nuevas configuraciones sociales de la modernidad urbana del siglo xx —algo que el cine de gánsteres y el género negro desarrollarían con fuerza en los años treinta y cuarenta en los Estados Unidos—, sino que señala el ascenso de un sistema reflexivo de autocontrol, la interiorización de la culpa, como técnica del poder y de la integración social. No se trata simplemente de la culpabilidad hegeliana instituida por la "religión de los esclavos" (o sea, el cristianismo), sino de la transición en la modalidad del poder que hemos visto analizada por Deleuze, desde la imposición vertical de la disciplina hacia el (auto)control horizontal. Defiendo aquí que el género negro, al igual que las películas de conspiraciones y engaños, está mapeando justamente este terreno de transición.

En el cuento de Borges nos dice el narrador que Santiago Fischbein, dueño de la librería y protagonista de los eventos, "[e]staba compilando, me dijo, una copiosa antología de la obra de Baruch Spinoza, aligerada de todo ese aparato euclidiano que traba la lectura y que da a la fantástica teoría un rigor ilusorio" (1990: 28).

Efectivamente, ¿qué tendríamos si le quitáramos a Spinoza todo el aparato racional del espacio euclidiano? Tendríamos la teoría pura de los afectos; de algún modo, Borges anticipa aquí el uso que hacen Deleuze y Guattari de Spinoza<sup>9</sup> para explicar los flujos y la captura de los afectos por parte del capitalismo contemporáneo, y los mecanismos de control libidinal cuya imagen posmoderna nos ofrecen estas películas.

En conclusión, se puede decir que la trayectoria del género policial, desde los cuentos de raciocinio, pasando por el género negro, hasta las películas de conspiraciones y engaños, traza un viaje desde los avatares de la razón, pasando por

9. Principalmente en *Mille Plateaux* (1980).

los dramas de los afectos en la economía libidinal del capitalismo tardío, hasta la proliferación de los simulacros como principio estructurador de toda la actividad económica y social. Si el género negro fue quizás el género afectivo por antonomasia, aquel que de por sí ejecutaba una labor afectiva para sus espectadores, en *La sonámbula* asistimos a la apropiación de este género para explicar la relación íntima que tiene con la captura ficticia del miedo, incluso del “terrorismo”, como método de control social en el neoliberalismo posdictatorial. En *Nueve reinas*, sin embargo, vemos el resurgimiento del enigma, ya no como principio de restitución moral, sino como intento de trazar la relación íntima entre simulacro y dinero, engaño y deseo, economía virtual y economía libidinal.

#### FILMOGRAFÍA

- BIELINSKY, Fabián (2000): *Nueve reinas*. Argentina.  
 LANG, Fritz (1927): *Metrópolis (Metropolis)*. Alemania.  
 SCOTT, Ridley (1982): *Blade Runner*. EE. UU.  
 SPINER, Fernando (1998): *La sonámbula*. Argentina.  
 SUBIELA, Eliseo (1986): *Hombre mirando al sudeste*. Argentina.  
 TOURNEUR, Jacques (1947): *Retorno al pasado (Out of the Past)*. EE. UU.  
 WACHOWSKI, Andy; WACHOWSKI, Larry (1999): *Matrix (The Matrix)*. EE. UU.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARLT, Roberto (1926): *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Latina.  
 AUGÉ, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.  
 AVELAR, Idelber (1999): *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press.  
 BAUDRILLARD, Jean (1978a): “La Précession des simulacres”. En: *Traverses*, 10, febrero, pp. 3-37.  
 — (1978b): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.  
 BIOY CASARES, Adolfo (1940): *La invención de Morel*. Buenos Aires: Alianza.  
 BORGES, Jorge Luis (1946): *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé.  
 — (1984 [1944]): *Ficciones*. Madrid: Alianza.  
 — (1990 [1970]): *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Alianza.

- BRINKHOFF, Thomas (2013): "Major Agglomerations of the World". En: *City Population*. <<http://www.citypopulation.de/world/Agglomerations.htm>> [Consulta: 2 de octubre de 2013].
- CASTELLS, Manuel (1996): "The Space of Flows". *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, pp. 376-428.
- CLOSE, Glen S (2006): "The Detective Is Dead. Long Live the *novela negra!*" En: CRAIG-ODDERS, Renée W./COLLINS, Jacky/CLOSE, Glen S. (eds.): *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the género negro Tradition*. Jefferson, NC: McFarland, pp. 143-161.
- DELEUZE, Gilles (1991): "Posdata sobre las sociedades de control". En: FERRER, Christian (comp.): *El lenguaje libertario*. Vol. 2. Montevideo: Nordan.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix (1980): *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (2002 [1972]): *Capitalisme et Schizophrénie: L'Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FUKUYAMA, Francis (1992): *The End of History and the Last Man*. New York/Toronto: Free Press/Maxwell Macmillan International.
- HARAWAY, Donna J. (1991 [1985]): "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, pp. 149-181.
- (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- JAMESON, Fredric (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- (1992): *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington/London: Indiana University Press/BFI Publishing.
- (1994): *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.
- KOCH, Gertrud (1996): *Kracauer zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- KRACAUER, Siegfried (2009 [1927]): "El *hall* del hotel". *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*. Barcelona: Gedisa, pp. 55-69.
- LACAN, Jacques (1973): *Le Séminaire de Jacques Lacan XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- LEFEBVRE, Henri (1986 [1974]): *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- LUPPI, Nacho, (ed.): "Ricardo Piglia habla de *La sonámbula*". En: *Mabuse*. <<http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>> [Consulta: 10 de mayo de 2013].

- MARX, Karl (1953 [1858]): *Los fundamentos de la crítica de la economía política*. Vol. I. Madrid: Alberto Corazón [*Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Frankfurt a. M.: Europäische Verlags-Anstalt.]
- (1971): *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política: borrador, 1857-1858. Pensamiento fundamental*. México, D. F.: Siglo XXI
- METZ, Christian (2001 [1977]): *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- PIGLIA, Ricardo (1993): *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- (1992): *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral.
- RANCIÈRE, Jacques (2008): *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de (1886): *L'Ève future*. Paris: M. de Brunhoff.
- WELLS, H. G. (1896): *The Island of Dr. Moreau*. New York: Garden City Publishing.
- ŽIŽEK, Slavoj (1991): *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press.