

VIAJE A TRAVÉS DEL TIEMPO:  
ANACRONISMO Y DISTOPÍA EN *LA ANTENA* (2007), DE ESTEBAN SAPIR

POR

SARAH ANN WELLS  
*Universidad de Iowa*

En los últimos años la crítica latinoamericanista ha recurrido con frecuencia creciente al concepto de *realismo* para designar cierta tendencia ético-estética dentro del cine contemporáneo. Basándose en relecturas del teórico francés André Bazin, una serie reciente de monografías, artículos y conferencias se ha concentrado en volver a examinar la *realidad* en la práctica cinematográfica y, de manera más amplia, audiovisual.<sup>1</sup> La revalorización de lo real permite a los críticos enfrentarse con problemas sociales contemporáneos (por ejemplo, la brecha creciente entre ricos y pobres en el neoliberalismo) y a la vez tomar distancia de las películas explícitamente intervencionistas de momentos anteriores. En este contexto, el cine de Esteban Sapir parece fuera de lugar. Tanto en su abierta crítica al mercado como en el lenguaje vanguardista que cita de manera continua y apasionada, se trata de un cine claramente anti-realista; al mismo tiempo –a pesar o quizás debido a la abundancia de sus citas– da la impresión de ser extrañamente “nuevo”.

La pregunta que subyace en la última película de Sapir, *La Antena* (2008), es la siguiente: ¿es posible crear un lenguaje crítico y rupturista a través del anacronismo? En lo que sigue, examino las formas en las que *La Antena* establece un vínculo entre la ciencia-ficción y los aspectos formales de las primeras décadas del cine, aprovechando las preocupaciones que ambos comparten con respecto a la relación entre tecnología, modernidad y experimentación artística. En lugar de proponer una visión del futuro mediante la construcción de un mundo posible, Sapir vuelve su mirada hacia la primera mitad del siglo xx, con el fin de recuperar las posibilidades fracasadas del cine de esa época; de esta manera, pone en cuestión los idiomas cada vez más hegemónicos de lo televisivo y, en un segundo momento, de lo digital.

---

<sup>1</sup> Ver, por ejemplo, Aguilar (2006); Jaguaribe (2009); y los congresos internacionales “Returns of the Real: Engagements with Contemporary Film and Theory” (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 21 de agosto de 2009), “Reality Effects: Poetics of Locality, Memory and the Body in Contemporary Argentine and Brazilian Cinema” (Universidad de Birbeck, Londres, 26 al 28 de noviembre de 2009) y “The Scene and the Screen: Contemporary Argentine and Brazilian Cinema between Theatricality and the Inscription of the Real” (Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, 12 al 14 de mayo de 2010).

## LA INDUSTRIA CULTURAL, REDUX

La trama de *La Antena* remeda la novela gráfica, y sobre todo parece aludir al mundo pos-apocalíptico imaginado en *El Eternauta* de Héctor G. Osterheld (1957-59), posiblemente la obra de ciencia-ficción más importante de la Argentina. Ambientada en un mundo futuro en blanco y negro, la película imagina el destino de la producción artística y el frágil poder de la voz humana en un mundo dominado por la industria cultural. Se inicia con una ciudad sin nombre, Ciudad X, en la que todos los habitantes han perdido el poder de la palabra. Tal como informan los créditos, en fuerte contraste blanco y negro: “Alguien/se había llevado/LAS VOCES/de todos sus habitantes”; “Pasaron muchísimos años/y a nadie parecía preocuparle/EL SILENCIO”. Privados de sus voces, los habitantes se comunican a través de palabras que flotan alrededor de sus bocas y, como exploraré más adelante, adquieren una presencia material. Todos los sonidos de este mundo proceden de instrumentos musicales con arreglos de Leo Sujatovich que recuerdan los acompañamientos del cine mudo.

Al comienzo de *La Antena*, el protagonista (“el Padre”) y su padre (“el Abuelo”) cometen un error que da lugar al despido de ambos por el enfurecido Señor TV, el dictador-empresario que dirige Ciudad X. Mientras tanto, Ana, la hija del Padre, ha hecho amistad con un niño sin ojos (“el Niño”), el hijo de La Voz. El centro erótico del poder del Señor TV es una figura seductora sin rostro que posee la única voz que existe en la ciudad y trabaja como cantante en la televisión. Como descubrimos, sin embargo, hay una segunda voz, la de su hijo sin ojos. Este hecho es mantenido en secreto por miedo a la explotación del Señor TV, quien decide utilizar a La Voz como parte de su plan de dominar por completo Ciudad X.

El Padre intenta frustrar este plan, entrando en el hospital, donde siniestros experimentos tienen lugar en el laboratorio del Dr. Y. –el grotesco científico/siervo del Señor TV–. Cuando el Señor TV se da cuenta de la amenaza planteada por el hijo de La Voz, decide capturarlo. Esto termina generando el plan de la familia para salvar a los habitantes de Ciudad X mediante el acceso a la Antena. Esta máquina es un viejo dispositivo de transmisión de televisión, ahora en ruinas, escondido muy lejos de la ciudad. Mientras la familia se esfuerza por recuperar el poder de la Antena, los habitantes de Ciudad X se ven afectados por un profundo sueño de silencio en el que incluso se les roban las palabras escritas que eran sus “voces”. La película termina con una nota al mismo tiempo discordante y optimista cuando los habitantes de Ciudad X, incluyendo la familia, “despiertan” de su opresión, en un único y prolongado grito.

Según Andrea Bell y Yolanda Molina-Gavilán, el auge de la ciencia-ficción durante las décadas de 1960 y 1970 en América Latina puede atribuirse no sólo a cambios en la circulación y distribución de textos, sino también a la presencia de gobiernos autoritarios (7). Pocos años después, con el terrorismo de Estado, la ciencia-ficción sería percibida como un objeto amenazante –tal como lo ilustra, por ejemplo, la desaparición de



Oesterheld, autor de *El Eternauta* (9)–. Tal vez sea útil considerar, por lo tanto, cómo el legado de la dictadura condiciona la adopción de la ciencia-ficción en *La Antena*. Por un lado, *La Antena* se construye con una ironía hecha de citas y propiamente posmoderna que sugiere el tiempo que ha transcurrido entre el momento presente y la última dictadura argentina. Sin embargo, también sugiere las formas en que, como han señalado varios críticos, las dictaduras del Cono Sur abrieron el camino para el neoliberalismo de la década de 1990 y principios del siglo XXI (Masiello; Eltit).

En *La Antena*, el vínculo entre el reino del mercado y el terrorismo de Estado se vuelve hiperbólico a través de la figura del Señor TV. Cuando el Padre y el Abuelo son “retirados”, por ejemplo, vemos un plano con sus documentos de identidad, fotos y “número de serie”, junto con un sello que dice “RETIRADO”. La imagen, que remite simultáneamente a distintos tipos de totalitarismo, indica cómo ambos personajes se convierten en “desaparecidos” al ser expulsados del mundo de la televisión. En este sentido, Sapir no muestra remilgos a la hora de aliarse a críticas tempranas de la industria cultural como las de Theodor Adorno y Max Horkheimer (“La industria cultural: La Ilustración como engaño de masas”, en *La Dialéctica de la Ilustración*, 1944). El texto de Adorno y Horkheimer, uno de los primeros análisis en vincular la manipulación de los medios de comunicación a los impulsos totalitarios, critica la creciente racionalización y administración de la vida en el capitalismo tardío, con sus raíces en la Ilustración. La industria cultural, plantean Adorno y Horkheimer, había logrado convertir el ocio en negocio, eliminando incluso los estrechos espacios de exceso o de juego no sujetos al mercado. De esta manera, argumentan, la industria cultural nos condiciona a desear lo que nos aprisiona, inaugurando un circuito interminable de deseo que ella misma pretende satisfacer, construyendo una ilusión de elección que es, en realidad, un eterno retorno a sí misma.

El vínculo entre la crítica de Adorno y Horkheimer y la ciencia-ficción no es arbitrario. Ya en 1927, *Metropolis*, de Fritz Lang, –película también citada por Sapir– parecía adelantar una ansiedad acerca de un mundo en el que el cuerpo humano es administrado por la técnica administrativa (Abrams). El mundo que imaginan Adorno y Horkheimer en la época de entreguerras remite, efectivamente, al mundo de la ciencia-ficción, en el cual los sujetos se han transformado en máquinas diseñadas para producir respuestas específicas. “La máquina gira sobre sí misma”, escriben en “La industria cultural” (106). *La Antena* hace de esta descripción algo literal. En una escena posterior a la desaparición de La Voz, por ejemplo, la mujer que la reemplaza, carente de voz propia, se ve obligada a sincronizar sus labios a un disco rayado, revelando así su origen no orgánico. Como “canta” en el último verso de su canción, la repetición es tanto forma como contenido de su performance: “Pero el tiempo me volvió a ti”.

La abundancia de lecturas más matizadas acerca del rol de los sujetos en la cultura de masas (Certeau; Martín-Barbero; Campa 383; Sarlo *Escenas*), *La Antena* podría en principio parecer una caricatura obstinada de las advertencias de Adorno y Horkheimer



sobre una sociedad cada vez más administrada por la lógica de la industria cultural. Sin embargo, Sapir insiste en el imaginario anacrónico no como retrato ‘fiel’ de la industria cultural, sino como exageración de sus rasgos más centrales, la repetición y la singularidad. Más específicamente, utiliza la *literalización*, un recurso propio del mundo del dibujo animado, para pensar conexiones siniestras entre autoritarismo, mercado y creatividad. De esta manera, la película construye la distopía de una voz singular y un único ojo vigilante que no dejan espacio para la experiencia por fuera de su administración. El Señor TV es la autoridad absoluta en las esferas política y económica de la ciudad sin voz. Canal TV es el único canal, promueve un solo producto (a sí mismo), y seduce a sus espectadores con La Voz, que se presenta como “LA ÚNICA”. (“Lo único que puede arruinarlos”, dice el Dr. Y., “es una segunda voz.”) Aquí, incluso la ilusión del juego democrático, que para Adorno y Horkheimer encubre “invariantes rígidas” (98), ha sido eliminada, junto con la “pseudoindividualidad” constitutiva de la industria cultural (125).

Lo anterior queda sintetizado en el consumo de “Alimentos TV”, una especie de galletita que sirve para todas las comidas y que lleva impresa la forma de espiral. Esta forma es omnipresente a lo largo la película y aparece ya en el primer plano de Ciudad X—en las pantallas de sus televisores—. Refiere no sólo a la hipnosis (y el consumidor como sujeto pasivo), sino también al circuito sin fin que inaugura la industria cultural. En las palabras de Adorno y Horkheimer: “El entretenimiento fomenta la resignación que busca olvidarse de sí misma en el entretenimiento” (113). Sus observaciones sobre la práctica incipiente de la colocación de productos o marcas en películas de Hollywood (115, 126) se verán reforzadas a finales del siglo xx, sobre todo a través de la televisión. En este sentido, *La Antena* se transforma en literal la metáfora del “consumo”, como en la escena en la cual Ana se prepara la merienda y se sienta delante de la pantalla chica. La relación cada vez más inseparable entre publicidad y vida íntima producida por la televisión se articula en la espiral como un circuito de retroalimentación incesante. En el plan diabólico del Señor TV, revelado en la segunda mitad de la película, esta comida será fabricada con las palabras de los habitantes de Ciudad X, a través de los engranajes y palancas de una fábrica que funciona sin la presencia humana. Los engranajes se mueven mientras las palabras, molidas primero hasta convertirse “masa” de la experiencia humana, terminan en cajas de “Alimentos TV”. En esta representación de la acción circular de la industria cultural, y llevando la imagen de espiral de las galletitas a su extensión “lógica”, los habitantes tendrán que, literalmente, *comerse sus palabras*.

En este sentido, no es casual que durante la década que separa a *La Antena* de su primera película, *Picado Fino* (1999), Sapir se haya ganado la vida en el mundo de la publicidad, un mundo muy transitado por quienes también hacen el cine argentino. “La publicidad” —observa el director— “me ayudó a explorar muchos recursos visuales. El trabajo diario es filmar comerciales y video clips y de vez en cuando necesito lograr



una especie de catarsis y expandir mi propia expresión de autor en una película” (Farber). Pero si bien su experiencia en el mundo de la publicidad y como fotógrafo dejó su huella en las imágenes cuidadas de *La Antena*, también es cierto que el proceso meticuloso y obsesivamente planificado por el cual se hizo *La Antena* establece un fuerte contraste con el mundo lustroso y veloz de la publicidad en el capitalismo tardío. Como explicaré, la película produce un enfrentamiento implícito entre el lenguaje televisivo y lo cinematográfico.

#### EL ANACRONISMO DE LA IMAGINACIÓN TÉCNICA

En *La imaginación técnica*, Beatriz Sarlo analiza cómo la cultura porteña de comienzos del siglo xx se preocupó por la doble lógica de la tecnología como promesa y peligro, utopía y distopía. En el ámbito de la literatura, esta preocupación se encuentra en las obras de Horacio Quiroga, Roberto Arlt y, más tarde, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Oesterheld, demarcando un corpus nacional que comienza con la obra de Eduardo Ladislao Holmberg en la época de 1870 (Bell y Gavilán 3-8; Hayward Ferreira, 353-66). Tomando como referencia esta genealogía argentina de la ciencia-ficción, pero también entrando en contacto con sus expresiones globales, *La Antena* parece exhibir con entusiasmo *la imaginación técnica*. La cámara se detiene en las máquinas –sobre todo en la televisión, pero también en las hélices, las palancas y los cables que construyen este mundo posible–.

Sin embargo, en contraste con otras obras de ciencia-ficción, las “novedades tecnológicas” no están aquí orientadas hacia el futuro sino rearticuladas a través de medios de comunicación más antiguos y reconfiguradas en torno al silencio de Ciudad X. Vemos, por ejemplo, una versión rudimentaria del videoteléfono, en la cual hay máquinas de escribir conectadas a toscas pantallas de metal, que funcionan como marcos para que las bocas sin voz se comuniquen con palabras impresas. (En una escena eliminada, el Señor TV también recibe mensajes de sus secuaces a través de una versión alternativa del telégrafo, que se basa también en el código Morse). Si para los autores que analiza Sarlo la imaginación técnica significa “la presencia fuerte de un elemento fantástico que nombra el futuro y lo hipotetiza no sólo desde la ciencia sino desde los mitos de la ciencia” (11), en *La Antena* la tecnología es reimaginada no desde la perspectiva de la novedad futurista, sino a través de las posibilidades rupturistas que contiene el pasado. Estas posibilidades vienen, sobre todo, de la llamada “Machine Age” de entreguerras, analizada por el crítico de cine ciencia-ficción, J.P. Telotte: el teléfono, la radio, el cine y, más tarde, la televisión. Sin embargo, en *La Antena* todas estas máquinas tienen que adaptarse a una nueva dimensión: la ausencia de la voz humana.

Así como el videoteléfono representa una reinención a través de los materiales de los “viejos medios”, el propio lenguaje de *La Antena* rehabilita lo viejo. Ciudad X,



por ejemplo, no es el espacio pos-apocalíptico, inspirado en Los Ángeles, que fuera fundamental para la ciencia-ficción posmoderna, en films como *Blade Runner* (1982), *The Matrix* (1999), *La sonámbula* (Fernando Spiner, 1999) o *Sleep Dealer* (Alex Rivera, 2008). Si estas películas citan la arquitectura modernista con el fin de subrayar su condición de ruina (Sobchack), la de Sapir, en cambio, se aferra obstinadamente al imaginario modernista. Pero si bien la película representa un viaje en el tiempo a los comienzos del siglo xx, este viaje no constituye una pura recuperación. Como cualquier repetición, implica una diferencia: adquiere su fuerza de la distancia que se abre entre el mundo del espectador del siglo xxi y el mundo de esta película –un “pasado” que nunca existió–. En los Extras del DVD Sapir dice que, a pesar de su puesta en escena, ésta no es una película histórica. De hecho, no se trata tanto de un determinado período sino de un discurso que identificamos con dicho período, algo así como una “cinematicidad temprana”. Pero esta falta de precisión histórica no termina en aquellos pastiche sin salida, carente de todo significado histórico, a los que suelen referirse las teorías del arte posmoderno (Jameson 20).

De manera similar al juego de mapas de Borges en “La muerte y la brújula”, *La Antena* construye un espacio que a la vez es y no es un Buenos Aires pasado. Algunas imágenes aluden a los cafés de la ciudad y el apogeo del proyecto modernista, como en el plano de columnas monumentales, reconocible como la fachada de la actual Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. A la vez, Ciudad X sugiere un lugar extraño, otro. Entre otras cosas, porque está cubierta por una capa de nieve muy poco argentina. Por un lado, la nieve participa en el homenaje que la película hace a las soviéticas y alemanas de la época de entreguerras. Por otro lado, alude a una tradición nacional de la ciencia-ficción: en *El Eternauta*, de Oesterheld, la presencia de nieve radioactiva es un presagio de la invasión extraterrestre que explota la ansiedad característica de la Guerra Fría. Sugiere una Buenos Aires ajena a sí misma, un “white noise” visual que cubre la ciudad, frustrando el registro de la presencia de sus habitantes, excepto a través de sus rastros. (Como en *El Eternauta*, *La Antena* nos muestra primeros planos de huellas en la nieve, y usa el omnipotente vapor como una pantalla en la que se inscriben cifras.)

Al comienzo de la película un plano detalle muestra un cartel de la calle en la cual residen Ana y su madre, la *Calle Eclipse*. Este “eclipse”, enfatizado por la cámara, puede ser entendido de dos maneras. Por un lado, significa la superposición de un objeto sobre otro con el fin de ocultarlo, lo cual nos remite a la estrategia de la película de superponer objetos de distintas épocas. Por otro lado, también podría referirse a *lo eclipsado*: lo que se ha dejado atrás, aunque persista de alguna manera, como en una imagen residual. En este sentido, Sapir experimenta con un mundo de espacios y tiempos sobreimpuestos y ocultados, una especie de memoria reprimida que revive las imágenes más antiguas de la intersección entre Ciudad X y la tecnología de principios



del siglo xx. Existe, por lo tanto, una relación recíproca entre esta ciudad anacrónica, con sus calles “eclipsadas”, y el propio lenguaje de *La Antena*, su “imaginación técnica” a partir del anacronismo.

La imagen repetida de la máquina de escribir, por ejemplo, se puede pensar en relación con la tecnología que la ha eclipsado definitivamente, la computadora. El ruido de la máquina de escribir, la imposibilidad de borrar sin dejar rastro, sus manchas de tinta, su volumen: todo contrasta implícitamente con lo digital. En los primeros planos Sapir establece una homología entre banda sonora y guión, entre las diferentes formas estéticas que exigen la mano. Antes de presentarnos Ciudad X, un par de manos sin cuerpo, en la mitad superior del cuadro, se mueven en una pantalla en negro, como si estuvieran frente a un piano. Comienza aquí la música. A esto le sigue otro plano de las manos, ahora de perfil, y distintos planos detalle de dos máquinas distintas, la máquina de escribir y el piano, analógicamente relacionadas con las operaciones del teclado y de los martillos que las hacen funcionar. De esta manera, *La Antena* juega con el concepto de música extradiegética –música exterior al mundo de la película– mediante su conexión con la propia escritura. Es como si estas manos inauguraran el despliegue de la narración que vamos a ver. Y, efectivamente, el relato que se va a desarrollar cuestiona la relación entre la mano y la máquina en este pasado que es, simultáneamente, una reflexión sobre el presente.

Del mismo modo, a través del lenguaje del cine mudo, *La Antena* “viaja por el tiempo” a fin de explorar la modernidad tecnológica a la vez como sueño utópico y umbral de pesadilla. La película cuenta con un catálogo extenso de técnicas del cine temprano: a partir de la utilización de música e intertítulos en lugar de las voces, el obsoleto iris, las proporciones de distorsión para representar condiciones existenciales/ subjetivas, las superposiciones de imágenes surrealistas y la cita de films como *El viaje a la luna* y *El viaje imposible*, de Georges Méliès (1904); *Metropolis*, de Fritz Lang (1927); *Tiempos Modernos*, de Charlie Chaplin (1931); y *Gilda*, de King Vidor (1946) –esta última, quizás no por casualidad, tiene lugar en Argentina–. (El descubrimiento reciente en Buenos Aires de la única versión original de *Metropolis* en el mundo ofrece una coda intrigante del continuo diálogo con esta película en *La Antena*). Pero aunque Sapir cita muchos momentos en la historia del cine, su mirada se dirige sobre todo hacia el expresionismo alemán y la vanguardia soviética. Vale la pena recordar que las décadas de 1920 y 1930 vieron no sólo el surgimiento de prácticas cinematográficas rupturistas como éstas, sino también de un corpus teórico sobre el cine que sigue teniendo un impacto en nuestra mirada sobre el mismo en tanto que práctica cultural y estética. Fueron esos los años en que Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Jean Epstein articularon sus teorías, de manera simultánea a las reflexiones de los cineastas soviéticos Dziga Vertov, Eisenstein y Pudovkin. *La Antena* comparte con estos predecesores la pasión por el cine en sí, junto con la reflexión sobre su impacto en el mundo moderno.



La distinción entre la voz y las palabras también permite un doble juego entre la llegada del sonido en la historia del cine y la propia narración que gira en torno a la búsqueda, el robo o la transmisión de la voz humana. En la escena en la que Ana y el Niño sin ojos juegan, la cámara hace un paneo de la sala, siguiendo la mirada ciega de él, mientras absorbe los objetos con su mano, nombrándolos –*cama, muñecos, Ana*– mientras la otra lo mira atónita: un nuevo Adán. En el contexto de un mundo sin voz, ésta se desfamiliariza, como si la estuviéramos escuchando por primera vez. Como tal, el silencio es la forma y el contenido de la película, una duplicación que no habría sido posible en el cine mudo histórico.

Sin embargo, es sobre todo en el campo de las palabras escritas que *La Antena* muestra su deuda con el cine temprano. Paradójicamente, también es aquí donde la película es más rupturista. Como observé antes, no hay palabras habladas en la película; en cambio, entran en juego como texto escrito. Así, las palabras se pueden pesar, ocultar y empujar, pueden flotar, efímeras, o crecer hasta hacerse enormes, enfatizando así su violencia o poder. Esta experimentación con la plasticidad y la materialidad de la palabra se hace más potente hacia el final de la película, cuando los habitantes son inducidos a un estado de coma y se les roban las palabras. El silencio que sigue se refleja en cortes rápidos de retablos de cuerpos inmóviles, aludiendo a una zona pos-apocalíptica o a un pos-terrorismo de Estado. El único movimiento que vemos es la espiral incesante que emiten las pantallas de televisión. Los ángulos se vuelven aquí más bajos y más apretados. Con la excepción del leve zumbido del proyector de cine, el silencio es casi ensordecedor en estos momentos. Luego, la exhalación de una mujer inmóvil es acompañada por una aparición, parecida al humo: la palabra *silencio*, que se escapa de su boca, como respiración y presencia de vida orgánica. Este proceso se repite a una escala mayor mientras toda una colección de palabras procedentes de los cuerpos se mezclan y flotan por el aire. Lo que comienza como palabras explícitamente relacionadas con el contexto de la ciudad oprimida –*silencio, miedo*– se expande para incluir palabras mundanas –*nuez, beso, gotas, perro*–. Las imágenes de estas palabras flotantes recuerdan las constelaciones de palabras características de los poetas vanguardistas y neo-vanguardistas, como los *concretistas brasileiras*.

Teóricos de la cultura visual en la época de las vanguardias históricas tales como Michael North, P. Adams Sitney y Walter Benjamin han explorado cómo el uso de intertítulos en el cine mudo funcionó para dar una coherencia narrativa, así como también el modo en que los films experimentales de la época jugaban a menudo con textos escritos, o su ausencia, como un modo de probar la singularidad ontológica del cine. Vertov, por ejemplo, nombra su *Man with a Movie Camera* (1929) “una película sin intertítulos”, movido por el impulso de las imágenes y la música, y evitando recurrir a la lengua escrita. Según sus afirmaciones, la película está pensada para “crear un idioma absoluto y verdaderamente internacional del cine, basado en su separación





total de los idiomas del teatro y de la novela”. Otros cineastas experimentaron con las palabras como materiales visuales en sí mismos, con una densidad que va más allá de su fuerza denotativa, como en el caso de *Anemic Cinema*, de Marcel Duchamp (1926). De esta manera, hicieron del lenguaje algo palpable, “incluso visceral” (North 207). De modo semejante a ciertos experimentos dentro del campo de la literatura, incluyendo los *collages* dadaístas y los caligramas de Apollinaire, Vicente Huidobro, y aún antes, Mallarmé, estas películas experimentales llevaron la lengua escrita al reino de la plasticidad visual, haciendo a la escritura animarse y convertirse en movimiento (Sitney 103). Tanto los escritores como los cineastas de vanguardia desarmaron así la oposición entre palabra e imagen.

Como señala Melinda Blas-Jáni, *La Antena* evoca un momento de la historia del cine en el que la relación entre lo verbal y lo visual no era fija, sino más bien un proceso de negociación constante entre las dos esferas (135). En la película, esta negociación surge en momentos de sinestesia, como cuando las conversaciones entre los personajes “se escuchan” a través de instrumentos visuales tales como el telescopio o un altavoz que hace que el tamaño de las palabras impresas aumenten. De esta manera, Sapir subraya y exagera las posibilidades de este carácter “híbrido” del cine temprano. Y, al citar estos procedimientos, *La Antena* también impone su diferencia: no convierte las palabras en imágenes, sino que agudiza hasta el límite su función diegética, convirtiéndolas en actores materiales dentro de la obra. En lugar de proporcionar información descriptiva, que explicaría la imagen o le daría un marco, las palabras de *La Antena* son la imagen, “part of the profilmic world, just like the inscriptions indicating street names or advertising signs” (Blas-Jáni 139). De nuevo, vemos que volver al pasado no implica una simple recuperación, sino una reflexión doble, una puesta en diálogo de las posibilidades del cine temprano y el cine actual.

#### LA LABOR DE LAS IMÁGENES

Como en *The Man with a Movie Camera*, de Vertov, *La Antena* demuestra una fascinación por las máquinas que hacen el cine posible. La película de Vertov pone de manifiesto con exuberancia la materialidad del cine, empezando con uno de sus subtítulos: “Un registro de celuloide en seis rollos”. *Man with a Movie Camera* muestra este “registro” una y otra vez: con sus planos de botes de película, máquinas y trabajo manual analógicos al aparato y trabajo cinematográfico (por ejemplo, el proyector y la máquina de coser) y la propia superficie sobre la cual se imprimen las imágenes que miramos. *La Antena* también cita estos momentos, por ejemplo, en las máquinas dentro de la propia antena que se superponen con imágenes de tiras de película. Además, y también como en la película de Vertov, la música no es un accesorio sino parte constitutiva de la experiencia fílmica. De hecho, *Man with a*



*Movie Camera* “orquesta” el cine como un mecanismo que no sólo registra, sino que además simboliza la vida moderna.

Incluso antes de la llegada de lo que ahora llamamos cine, en los experimentos de la tecnología del *precinema*, artistas y escritores estaban fascinados por la incipiente capacidad de la tecnología de desfamiliarizar lo humano, crear nuevos mundos y fusionar el hombre y la máquina (Wall-Romana 129-31). Esta fascinación persiste en el cine temprano, en los cortometrajes de cineastas como Méliès, que combina lo científico con lo maravilloso. Como sugiere Telotte en su estudio de la época posterior de entreguerras, la presencia cada vez más grande de la máquina es también una auto-fascinación del cine en tanto que conjunto de máquinas (22). Sobre todo, el cine de ciencia-ficción de esta época registra el peso creciente de la máquina en la vida diaria, junto con las sospechas generadas por su omnipresencia. Como señalé más arriba, *La Antena* invoca estas inquietudes a través de sus alusiones de *Tiempos modernos*, de Chaplin. En los planos de la *Antena* en sí, por ejemplo, los pequeños cuerpos se yuxtaponen con enormes máquinas, repletas de palancas fállicas. La figura del Padre luchando con los engranajes de la Antena remite de inmediato a semejantes imágenes del hombre y la máquina del cine mudo y de comienzos del cine sonoro.

En este sentido, cabe señalar las diferencias entre el tipo de distopía propuesto por *La Antena* y la de sus predecesores, incluyendo *Modern Times* y *Metropolis*—esto es, la diferencia histórica entre la vida contemporánea y el cine temprano citado en *La Antena* que el proyecto de Sapir pone de relieve—. *La Antena* no representa una alianza entre el cine, el trabajo y una nueva sociedad, sino más bien el duelo generado por el fracaso de esta posibilidad. Si en el período de entreguerras, “technology was often associated with those cultural forces that seemed antithetical to labor, that seemed intent on eliminating the individual from the workplace or reducing him to a part in a machine” (Telotte 19), visto desde el ángulo del presente, el frágil cuerpo humano al lado de la máquina produce una cierta melancolía por un tipo de mano de obra que coopera con la máquina, en lugar de ser totalmente sustituida por ella.

La taylorización de la fábrica de trabajo, perfeccionada en la línea de montaje fordista, es esencial para Chaplin, y también para la ciudad subterránea de *Metropolis*, de Lang. Sin embargo, en *La Antena* el trabajo, ahora “eclipsado”, ocupa un lugar secundario. Las únicas formas de trabajo representadas son las del Padre y el Abuelo, quienes reparan televisores rotos y que son cuentapropistas de bajo nivel técnico, no obreros. Desde nuestro punto de vista en el siglo XXI las máquinas que aparecen en *La Antena* son enormes y extrañas. En las tomas de la fábrica que muele furiosamente las palabras de los habitantes nos encontramos con una imagen de la taylorización de la vida, pero sin los hombres de Taylor. Esto sugiere cómo el cuerpo de trabajo, tan importante para la ciencia-ficción durante “the Machine Age”, no tiene lugar en el cine contemporáneo, incluso en una película obstinadamente anacrónica como



*La Antena*. En este sentido, *La Antena* se puede comparar con otra película reciente, también en blanco y negro, que explora la intersección entre cine y trabajo manual: *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero. Esta película establece una homología entre las grúas del mundo del cine, con su capacidad de hacer “volar”, y el sueño fracasado del protagonista de conseguir un trabajo estable (Aguilar, *Nuevos mundos* 159-92).

Por eso, el momento en el que el Padre mueve la palanca para utilizar la potencia de la Antena resulta casi fantástico: el trabajo manual se ha convertido en el mayor anacronismo. Es desde esta perspectiva que podemos entender el aura que rodea a esta máquina; cuando los personajes llegan a tocarla sus cuerpos se revelan minúsculos al lado de su monumentalidad monstruosa y decadente. La primera vez que vislumbramos la Antena aparece en las foto-palabras pronunciadas por el Abuelo, una figura de “sabio”. (La Antena siempre se ve con mayúscula cuando los personajes “hablan” de ella.) Con partes que sugieren piernas o tentáculos, la Antena parece casi orgánica. A través del discurso del Abuelo emerge desde la sombra, rodeada por destellos que sugieren una espectralidad tanto natural como tecnológica. Es decir, ocupa el lugar de un mito: el mito del progreso tecnológico.

Con su larga barba y su discurso *parabólico* –compendiada en la frase más didáctica de la película, “nos han quitado la voz, pero todavía tenemos las palabras”– el Abuelo representa la sabiduría “transmisible”. Su hijo, como hemos visto, ha heredado de él el oficio de reparar máquinas rotas. Como la película misma, los protagonistas se dedican a la rehabilitación de viejas tecnologías. La relación entre su trabajo y su proyecto utópico para salvar Ciudad X queda puesta de relieve cuando el Padre le dice a su hijo, refiriéndose a la Antena: “Tienes que REPARARLA”. La máquina, hasta ahora desconocida, se presenta en primer lugar a través de diagramas que ha robado de la estación de televisión. “Son de una vieja planta emisora de voces”, leemos. “Este lugar aún existe”. Las tomas de diferentes aspectos de los diagramas nos muestran sus cifras e instrucciones de funcionamiento en una serie de planos detalle. Como el Melquíades de García Márquez, el Abuelo ha mantenido los pergaminos sagrados hasta el momento correcto para el desciframiento de los secretos tecnológicos, su revelación o, en este caso, reactivación. La Antena se nos presenta así a través de un lenguaje mítico que hace hincapié en la persistencia de formas del pasado que aún tienen existencia en el espacio.

#### CINE, TELEVISIÓN Y LO DIGITAL

En su lectura de la industria cultural Adorno y Horkheimer relacionan el cine con la labor de la fábrica, citando una homología con el “montage-like character” de los dos (132). La película de Hollywood no ocupa ese papel en *La Antena*; sí lo hace, en cambio, la televisión. Planos frecuentes de una familia “típica” frente al televisor



ponen su gramática del cine mudo en comunicación directa con la creciente cultura de consumo de los años 1950 y 1960 en la Argentina, y con su influencia omnipresente en la vida contemporánea. “Son pocas las películas del nuevo cine argentino en las que no aparece una transmisión televisiva...deja[ndo] en algún momento la totalidad de la pantalla en manos de la televisión o registran la situación de mirarla,” observa Gonzalo Aguilar. El nuevo cine, en este sentido, registra la presencia cada vez más fuerte de la televisión no sólo en los hogares privados, sino también en los espacios públicos o semi-públicos (por ejemplo, los bares). Aguilar conecta el llamado “retorno de lo real” a lo real producido por los medios masivos, dentro de los cuales el nuevo cine argentino ocupa un lugar marginalizado: “al poner en escena a la televisión, lo que hacen estas películas es confrontar dos modos de producir lo real que a veces entran en tensión, se excluyen o son antagonicos”. Visto de esta manera, el “realismo” del nuevo cine es también una indagación acerca de las formas desde las cuales se representan *lo real* a partir de los medios masivos (Aguilar, *Nuevos mundos* 31).

Del mismo modo, en su lectura de dos recientes películas latinoamericanas de ciencia-ficción, Geoffrey Kantaris lee el *cyborg* latinoamericano como el registro de la ansiedad posmoderna sobre el fracaso del estado-nación y la crisis de la memoria colectiva a la luz de la tendencia hacia lo global y multinacional. Como parte de esta tendencia, la lengua de los medios masivos toma el lugar del ya eclipsado Estado: “audiovisual culture, which forms one of the central reflexive institutions from the mid twentieth century onwards, is complicit in the reordering of time and space which aligns the local with the global” (54). En su lectura de *La sonámbula*, por ejemplo, la película *cyberpunk* de Fernando Spiner, Kantaris señala la importancia de la imagen del ojo, en tanto “interface between the organic and the technological, the point of suture between the individual and the visual media as generators of a libidinal economy of prohibition and desire and as manufacturers of memory. In this sense, the future megalopolis is, quite literally, a teleopolis” (63). La ciudadanía tiene que ajustarse a la creciente presencia de lo televisivo, y este fenómeno nos permite vincular la ciencia-ficción con el llamado nuevo realismo, articulando una preocupación más general por cómo se enfrentan los lenguajes de la pantalla grande y la pantalla chica en la era contemporánea.

En *La Antena*, el lenguaje del cine mudo se superpone con la omnipresencia de lo televisivo. En Ciudad X el televisor ocupa el lugar del Padre ausente, funcionando como fuente de placer y lugar del espectáculo, y en general administra todos los aspectos de la vida en la ciudad. Nuestra primera vista de la ciudad llega a través de una larga toma que hace *zoom* en una vidriera, en la cual dos pantallas de televisión con espirales hipnóticas se posicionan como dos ojos (la analogía se manifiesta por la nariz larga insertada entre ellas). De ahí, corte a un primer plano del protagonista, con los ojos enmarcados por gruesas gafas. La metonimia queda así establecida con la eficacia de Eisenstein: los televisores se han convertido en las lentes por las cuales los habitantes de Ciudad X ven el mundo. De manera semejante, el grotesco Dr. Y tiene una



prótesis, una enorme pantalla de televisión en lugar de una boca, desproporcionada con respecto a sus otros rasgos. En esta fusión del hombre y la máquina (o sea, el *cyborg*) la televisión no sólo ha sustituido los ojos de la ciudad, sino también su capacidad de comunicarse.

En 1951 la Argentina vivió las primeras emisiones televisivas que inspiraron optimismo y euforia por su efecto de inmediatez. Aunque ya se había soñado esta novedad a finales de la década del veinte –una máquina que combinaría el cine con lo inalámbrico de la radio–, habría que esperar más de veinte años para su realización (Sarlo, *Imaginación* 131-2). Según Aguilar, la presencia de “la antena más grande de América Latina” en Buenos Aires parecía indicar la trayectoria de un progreso siempre difícil de alcanzar (“Television” 256). Sin embargo, “se burocratizó” rápidamente en la vida cotidiana, para convertirse en la lengua dominante de la segunda mitad del siglo xx. Además, al consolidarse como medio, quitándole poder a otros previamente hegemónicos como la radio y el cine, la televisión se relacionó cada vez más con la disminución del espacio público. Por otro lado, también estableció una relación más estrecha con el consumo (Aguilar, “Television” 255-8; Sarlo, *Imaginación* 125-8). Su llegada por lo tanto tuvo su impacto en cuanto a la organización del tiempo y del espacio, especialmente a través de una retracción al espacio privado y al ámbito doméstico.

Aguilar plantea que la separación entre la vida pública y la vida privada tiene en la televisión un carácter paradójico, que a la vez “refuerza” y “desintegra” estos límites: se produce un retiro al espacio privado, pero el espacio doméstico también queda expuesto a un gran número de episodios, personas y lenguas que vienen de afuera (268). En *La Antena*, sin embargo, el sentido de heterogeneidad y de lo insólito que fueron posibles gracias a la televisión están ausentes: la película es obstinadamente unidimensional en su tratamiento de los tipos de materiales a los que el espectador-ciudadano de Ciudad X tiene acceso. El mundo del individuo o la familia hechizados por la televisión en sus casas anónimas contrasta con el hechizo expansivo y sublime del cine. Este contraste se ve sobre todo en el camino que lleva a los protagonistas a la Antena. En su viaje por el tiempo la familia se viste con trajes espaciales y se desplaza al sitio donde la tecnología “antigua” reposa. Propulsado por el zumbido de los instrumentos atados a sus tobillos, que aluden a los relatos de aventuras de la cultura de masas, sus pies cuelgan y se extienden sobre la ciudad expresionista. Mientras la cámara alterna entre primeros planos de sus rostros asombrados y planos largos, experimentamos junto con ellos lo fantástico de sus cuerpos proyectados en los techos de los edificios y en sus carteles. En su camino ensayan escenas de *El viaje a la luna* de Méliès, con sus montañas que parecen papel de periódico arrugado y una luna de mueca expresiva. El viaje a la Antena abandonada, es decir, a los orígenes de la televisión como posibilidad tecnológica, queda entrelazado con un viaje en la historia del cine, en busca de sus propiedades mágicas y de otro mundo.



Compuesta en pleno auge del cine digital, *La Antena* cita esos momentos del cine temprano con el objetivo de llamar la atención acerca de lo que se ha perdido con las tecnologías y lenguajes contemporáneos. De hecho, parece marcada por el hechizo palpable de las primeras películas (como las de Méliès, que también fue mago profesional). A través de su suntuosa fotografía en blanco y negro, sus frecuentes y cuidados anacronismos nos invitan a participar en una meditación extendida, como hemos visto, sobre la imaginación técnica que es el cine. En una entrevista con Mariana Farber, afirma Sapir: “Me propuse utilizar el lenguaje del cine de una forma distinta, mucho menos aplicada a la historia o al diálogo”, agregando:

“Tuvimos que usar la tecnología para lograr unos efectos muy naif y muy simples, la película no tiene los efectos del *Matrix*. Me hubiera gustado hacerlo en cámara, como se hacía antes, en forma más mecánica, pero era imposible de realizar en tiempos de rodaje normales y por eso utilizamos las computadoras para lograr un efecto más analógico, como de cartón recortado”. (Farber)

El “making of”, disponible en el DVD, muestra los juguetes y trucos ópticos, propios del primer cine e incluso del llamado “pre-cine” –incluyendo maquetas, sobreimpresiones y espejos– que subrayan este deseo de volver a los inicios, sin interferencias de las tecnologías más recientes.

Sin embargo, como también afirma Sapir, este retorno no fue del todo posible; los compromisos con la nueva tecnología, incluyendo el uso de pantallas verdes y manipulación digital, también fueron parte del proceso de la película. En un momento de *mise-en-abyme* el canto seductor de La Voz alude a este proceso de negociación y construcción: “Tu espacio has de buscar / en mi frágil mundo digital / ¿Serás uno más / o un cero de esperanza?” Esta referencia a lo digital parece invocar el proceso por el cual se hizo *La Antena*. Sugiere que, aun cuando lamenta la pérdida de lo que ve como un modo más artesanal y material de hacer cine, la película reconoce la imposibilidad de un retorno cabal al cine temprano.

Tales momentos de *mise-en-abyme* remiten a debates y tensiones de la historia del cine, incluyendo el desafío a la oposición texto-imagen en el cine mudo, la transición entre el cine mudo y el sonoro, y el destino de la práctica cinematográfica en la era digital. Sin embargo, también podemos pensar en el interés de la película en la especificidad del problema de hacer cine en la Argentina. Si el problema es cómo encontrar un espacio fuera de la lógica del mercado, también es cierto que el mercado funciona de distintas maneras según los contextos nacionales, y que la intersección entre la industria cinematográfica y el cine experimental, a pesar del lenguaje global del cine, no es globalmente uniforme. Cabe recordar que aunque la Argentina tuvo una vanguardia histórica formidable en el ámbito de la literatura y la pintura nunca tuvo una tradición de cine vanguardista. De hecho, los años en la historia del cine que la



película cita con más frecuencia, las décadas de 1920 y 1930, marcan un momento de creciente dependencia con respecto al cine del primer mundo. Por lo tanto, se podría decir que Sapir ha hecho, durante el siglo XXI, una de las primeras películas “mudas” vanguardistas en la Argentina. Y lo hace con la ayuda de lo digital, en lo cual ha “buscado su espacio”, tal como canta La Voz.

Esta tensión más amplia entre lo global y lo nacional, muy importante para los estudios del cine (Durovicová y Newman), ya estaba presente durante la recepción temprana del cine en América Latina. De hecho, lo que Bell y Gavilán notan con respecto a la ciencia-ficción en América Latina es igualmente válido para el cine en sí: los habitantes de la región han tendido a ser ubicados en el papel de “consumidores, espectadores de una producción importada” (33). Aunque el cine apareció muy pronto en América Latina, existió en términos de consumo más que de producción (Paranagua 32), un problema dramatizado a través del lenguaje del erotismo en los cuentos de Horacio Quiroga sobre el cine temprano, incluyendo “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” y “El espectro”.

Según Ana López, “la característica más saliente de la experiencia del cine latinoamericano temprana” es su relación con las desigualdades geopolíticas:

[...] rather than being developed in proto-organic synchronicity with the changes, technological inventions and ‘revolutions’ that produced modernity in Western Europe and the USA, the appearance and diffusion of the cinema in Latin America followed the patterns of neo-colonial dependency typical of Latin America’s position in the global capitalist system, already in place at the turn of the twentieth century [...]. Thus, in Latin America it is difficult to speak of the cinema and modernity as ‘points of reflection and convergence,’ in the manner of US and European early cinema scholarship. (149)

Según López, la llegada del cine a América Latina constituyó un doble distanciamiento: tanto por su innovación tecnológica como por la modernidad que representaba, aparentemente siempre ubicada en otro lugar, sobre todo en el marco positivista de finales del siglo XIX y principios del XX. Quiero detenerme en la afirmación de López según la cual estudiar el cine temprano en América Latina significa reconocer la brecha que se abre entre la innovación tecnológica, la recepción y la modernidad. Si la modernidad era “sobre todo, una fantasía y un deseo profundo” (149) en el momento en que el cine se está introduciendo en el mundo, esto significa que el lugar en el cual se encuentran el primer cine y la ciencia-ficción es una intersección especialmente productiva para pensar el problema de la modernidad en la región en términos más generales. En *La Antena*, los sueños y las pesadillas tecnológicas del cine temprano resurgen como modo de desfamiliarizar el presente y nuevamente hacer *extraños* los medios audio-visuales. En este sentido, es interesante imaginar el actual proyecto de



una cineasta como Lucrecia Martel, una de las estrellas del nuevo cine argentino, para rodar *El Eternauta* de Oesterheld –y de imaginar cómo ella, también, va a “viajar en el tiempo”, usando el cine como máquina para poner en relación el pasado y el presente–.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Jerold J. “The Dialectic of Enlightenment in *Metropolis*.” *The Philosophy of Science Fiction Film*. Steven Sanders, ed. Lexington: U of Kentucky P, 2008. 153-70.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”. *The Dialectic of Enlightenment*. Edmund Jephcott, trad. Stanford: Stanford UP, 2002. 94-136.
- Aguilar, Gonzalo. *Nuevos mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- . “Televisión y vida privada”. *Historia de la vida privada en la Argentina*. Vol. 2. Fernando Devoto y Marta Madero, eds. Buenos Aires, Taurus 1999. 255-83.
- La Antena*. Esteban Sapir, dir. y guionista. Dogwood, 2007.
- Bell, Andrea y Yolanda Molina-Gavilán, eds. *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middletown: Wesleyan UP, 2003.
- Benjamin, Walter. “One-Way Street”. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Peter Demetz, ed. Nueva York: Schocken Books, 1978. 61-96.
- Blas-Jáni, Melinda. “Is Silence Hereditary? Written Words and Acoustic Events in a Contemporary Silent Film, Esteban Sapir’s *La antena* (2007)”. *Words on the Screen: Language, Literature, Moving Pictures* (2008): 132-58.
- Campa, Román de la. “Latin, Latino, American: Split States and Global Imaginaries”. *Comparative Literature* 53/4 (otoño 2001): 373-88.
- Certeau, Michel de. *The Practices of Everyday Life*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Durovicová, Natasa y Kathleen Newman. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge, 2010.
- Eltit, Diamela. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta/Ariel, 2000.
- Farber, Mariana. “El cine tomó mucho de la TV y ahora casi todas las películas se parecen”. *Clarín*. 13 abril 2007. <<http://www.clarin.com/diario/2007/04/13/um/m-01399362.htm>>. 1 dic. 2010.
- Hayward Ferreira, Rachel. “Back to the Future: The Expanding Field of Latin American Science Fiction”. *Hispania* 91/2 (mayo 2008): 352-66.
- Jaguaribe, Beatriz. “Highjacked by Realism”. *Public Culture* 21/2 (primavera 2009): 219-27.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.





- Kantaris, Geoffrey. "Cyborg, Cities, and *Celluloid*: Memory Machines in Two Latin American Cyborg Films." *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Claire Taylor y Thea Pitman, eds. Liverpool: Liverpool UP, 2007. 50-67
- López, Ana. "'A Train of Shadows': Early Cinema and Modernity in Latin America". *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America*. Vivian Schelling, ed. Londres: Verso, 2000. 148-76.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke UP, 2001.
- Metropolis*. Fritz Lang, dir. Thea von Harbon, guionista. Kino, 1927.
- Modern Times*. Charlie Chaplin, dir. y guionista. Warner, 1936.
- North, Michael. "Words in Motion: the Movies, the Readies, and the 'Revolution of the Word'". *Modernism/Modernity* 9/ 2 (2002): 205-23.
- Osterheld, Héctor y Francisco López Solano. *El Eternauta*. Buenos Aires: Doedytores, 2008.
- Paranagua, Pablo Antonio. "El cine silente latinoamericano: primeras imágenes de un centenario". *La gran ilusión* (1997): 32-39.
- Sapir, Esteban. *La Antena*. Buenos Aires: A.V.H., 2007.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 2001.
- Sitney, P. "Image and Title in Avant-Garde Cinema." *October* 11 (invierno 1979): 97-112.
- Sobchack, Vivian. "Cities on the Edge of Time: the Urban Science Fiction Film". *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. Sean Redmond, ed. Londres: Wallflower Press, 2004. 78-87.
- Telotte, J.P. *A Distant Technology: Science Fiction Film and the Machine Age*. Hanover, NH: UP of New England, 1999.
- Vertov, Dziga. *Man with the Movie Camera* 1929. Nueva York: Kino 2003.
- Wall-Romana, Christophe. "Mallarmé's Cinpoetics: the Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893-98." *PMLA* 120/1 (2005): 128-48.

