

Primer teorema sobre *Invasión de Hugo Santiago*

Enzo Moreira Facca
Facultad de Arte- UNCPBA/ Becario EVC-CIN
enzomoreirafacca@gmail.com

Resumen: Mucho se ha escrito sobre el film *Invasión* (1969) de Hugo Santiago Muchnik, aquel que contaría con guion escrito por el mismísimo Jorge Luis Borges y por Adolfo Bioy Casares. En el panorama del cine nacional, el film resulta imposible de adscribir a ninguna corriente cinematográfica y a ningún género en particular. Intentando tomar algo de lo que diversos investigadores/as han escrito sobre el film y algunos de los testimonios del propio Santiago, sostendremos que los recursos audiovisuales en *Invasión* se transgreden al ser abordados de maneras no convencionales; logrando una autonomía de la película en múltiples factores tales como: las convenciones genéricas, la estructura narrativa, los personajes arquetípicos y el espacio cinematográfico. En la cinta de Santiago opera un corrimiento entre la representación y el representado gracias a las múltiples transgresiones generadas en toda la estructura del filme. El cineasta siempre buscaría la creación de un lenguaje cinematográfico propio en constante transgresión, vinculación y transformación que acaban en una suerte de estatuto de autonomía.

Palabras clave: autonomía; transgresión; recursos narrativos; recursos semióticos

Resumo: Muito se escreveu sobre o filme *Invasión* (1969) de Hugo Santiago Muchnik, aquele que teria um roteiro escrito pelo próprio Jorge Luis Borges e por Adolfo Bioy Casares. No panorama do cinema nacional, o filme é impossível de atribuir a nenhuma corrente cinematográfica e a nenhum gênero particular. Tentando extrair algo do que vários pesquisadores escreveram sobre o filme e de alguns depoimentos do próprio Santiago, argumentaremos que os recursos audiovisuais em *Invasión* são transgredidos por serem abordados de formas não convencionais; alcançar uma autonomia do filme em múltiplos fatores como: convenções genéricas, estrutura narrativa, personagens arquetípicos e espaço cinematográfico. No filme de Santiago há um deslocamento entre a representação e o representado graças às múltiplas transgressões geradas em toda a estrutura do filme. O cineasta sempre buscaria a criação de uma linguagem cinematográfica própria em constante transgressão, vinculação e transformação que culminam em uma espécie de estatuto de autonomia.

Palavras-chave: autonomia; transgressão; recursos narrativos; recursos semióticos

Abstract: Much has been written about the film *Invasión* (1969) by Hugo Santiago Muchnik, the one that would have a script written by Jorge Luis Borges himself and by Adolfo Bioy Casares. In the panorama of national cinema, the film is impossible to ascribe to any cinematographic current and to any particular genre. Trying to take something from what various researchers have written about the film and some of Santiago's own testimonies, we will argue that the audiovisual resources in *Invasión* are transgressed by being approached in unconventional ways; achieving an autonomy of the film in multiple factors such as: generic conventions, narrative structure, archetypal characters and cinematographic space. In Santiago's film there is a shift between the representation and the one represented thanks to the multiple transgressions generated throughout the film's structure. The filmmaker would always seek the creation of his own cinematographic language in constant transgression, linking and transformation that end in a kind of autonomy statute.

Key-words: autonomy; transgression; narrative resources; semiotic resources.

“Invasión es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres que acaso no son héroes. Lucharán hasta el final, sin sospechar que su batalla es infinita.”

Jorge Luis Borges¹

En el presente trabajo, se buscará analizar los distintos recursos estéticos, narrativos y simbólicos utilizados en la película *Invasión* (1969), ópera prima de quien fuera el asistente de dirección de Robert Bresson, Hugo Santiago Muchnik.² Éste film contaría con un guion escrito por el propio director junto a los ya entonces afamados escritores Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Éste mítico audiovisual se caracterizaría por ser un punto y aparte en la cinematografía nacional y atraería la mirada de múltiples estudiosos del cine al pasar los años que, imposible de adscribirlo a ninguna corriente del cine nacional, sólo puede ser comentado como una pieza audiovisual autónoma del panorama argentino. Aquí trataremos de reconocer y analizar en *Invasión* los recursos semiológicos utilizados por Santiago presentes en el guión, su estructura narrativa y sistema de personajes, etc. De esta manera buscaremos arrojar algo de luz sobre este film oculto para la mayoría y en aún en las sombras para quienes sí lo conocen.

Breve resumen de *Invasión*

Como para ir entrando en tema de lo que trataremos en el presente artículo, hablaremos brevemente a modo de resumen sobre la ópera prima de Santiago. En *Invasión*, un grupo de hombres de una mítica ciudad (Aquilea) similar a Buenos Aires se defiende de una inminente e imparable invasión. Ésta invasión es masiva y los defensores son unos pocos hombres liderados por el viejo Don Porfirio (Juan Carlos Paz). “Lucharán hasta el final, sin saber que su lucha es infinita”.

El anciano parece tener todo meticulosamente planeado, aún sabiendo que sólo está ganando tiempo. Lo único que falla son sus subordinados, quienes para probar su valía o por otros motivos no logran cumplir del todo con las misiones. Los defensores (llamados “los viejos”), entre los que destaca Herrera (Lautaro Murúa), van enfrentándose a distintas escaramuzas contra los invasores donde poco a poco irán cayendo hasta sólo quedar su anciano líder. Sin embargo emerge un nuevo grupo de jóvenes también al mando de Don Porfirio para resistir en la ciudad invadida.

¹ Breve sinopsis escrita por J. L. Borges para promocionar la película.

² Santiago trabajó desde 1959 a 1966 como asistente de dirección de Bresson. Luego de realizar un par de cortometrajes (“Los Contrabandistas” en 1967 y “Los Taitas” en 1968). En 1969 filmaría su reconocida ópera prima para luego continuar con su carrera en Francia. En 1986 estrenaría en Francia la secuela de “Invasión”, “Las Veredas de Saturno” y en 2015 regresaría a la Argentina para estrenar “El Cielo del Centauro”. Finalmente Santiago fallecería en el 2018 dejando pendiente la realización de “Adios”, el filme que cerraría la trilogía empezada en 1969 con “Invasión”.

Guion y estructura

En la cinta conviven dos films, un “film central” y un “film subyacente”. El film central corresponde a la trama que lleva adelante el llamado “grupo de los viejos” liderados por Herrera, mientras que el subyacente corresponde a la trama paralela o subtrama, llevada adelante por el llamado “grupo de los jóvenes”.³ Ambas “películas” ocurren paralelamente con puntos de unión y terminan convergiendo. El film de los jóvenes va emergiendo, se va “ensanchando” (ver el gráfico 1) y tomando importancia de a poco, hasta que al final se encuentran ambos finales. Luego de que en pantalla aparezca la palabra *fin*, la película es completamente “absorbida” por la trama de los (y las) jóvenes.

Creo más bien que la estructura del film es una estructura geométrica simétrica. Desde el principio, tenía esa estructura en su conjunto, la que consistía en un gráfico sobre papel, comparable a una estructura de música contemporánea. Con las líneas de fuerza de dos films (film central y film subyacente), convergentes. (...) En ese gráfico muy preciso, tenía al mismo tiempo coordenadas de duración y de desarrollos de espacio sonoro. El detalle de las secuencias estaba también inscripto en esas estructuras.⁴

Entonces tendremos por un lado la trama de los viejos, a saberse: Herrera, Irala (Martín Adjemián), Vildrac (Jorge Cano), Silva (Roberto Villanueva), Lebendiger (Daniel Fernández), Moon (Leal Rey) y Cachorro (Ricardo Ormellos). Estos reciben las órdenes directas de Don Porfirio. Por otro lado están los jóvenes, de entre ellos destaca Irene (Olga Zubarry), la pareja de Herrera; y su jefe interpretado por Oscar Cruz. Los jóvenes también tienen misiones, aunque no se especifica muy bien la naturaleza de las mismas y no descubrimos hasta el final que ambos grupos están relacionados y responden a los mismos intereses.⁵ Nunca, ni los viejos y ni los jóvenes se encontrarán o sabrán del accionar del otro grupo, los viejos desconocen la existencia de los jóvenes y sólo ven actitudes sospechosas en Irene. Por otro lado, parece que los jóvenes sí saben sobre el grupo de los viejos, pero nunca se comunicarán con ellos.

Respecto de la estructura narrativa, Santiago era capaz de dibujar y describir un esquema preciso de la estructura narrativa de *Invasión*:⁶

3 Los términos “grupo de los viejos” y “grupo de los jóvenes” son acuñados por el propio Santiago junto con Borges, nunca se lo especifica en el film.

4 Testimonio de Hugo Santiago en Langlois (1971).

5 “Tantos años estuve preparándolos, ellos ya están adentro. Ahora la resistencia empieza. Ahora les toca a ustedes, los del sur.” Frase que Don Porfirio dirigida al grupo de los jóvenes luego de la muerte de todo el grupo de los viejos.

6 Hemos rediseñado el esquema de Santiago tal como él lo describe. Lo iremos completando mientras avanzamos en la descripción.

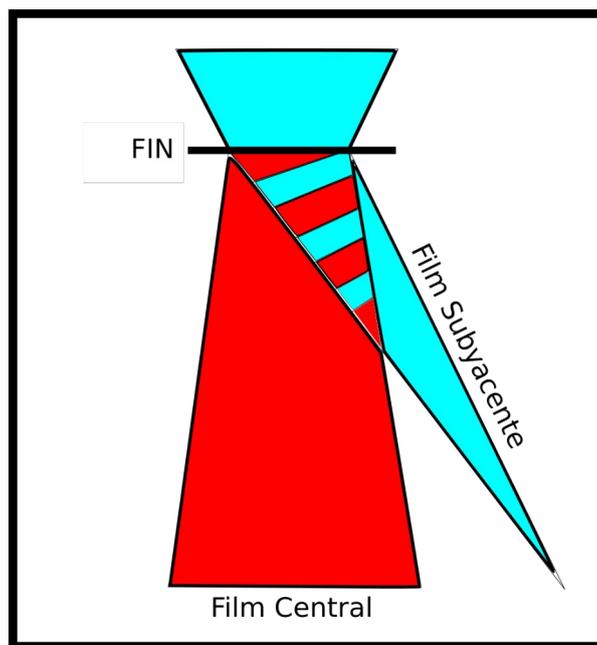


Gráfico 1

La trama del film se esquematiza en escaramuzas o misiones que van teniendo los protagonistas del grupo de los viejos contra los invasores, constituyéndose en puntos muertos a los que van llegando los protagonistas. “La ciudad de Aquilea está hecha de sitios decisivos, no de trayectos” (Oubiña, 2002a: 76-84).

Aquí el metraje remite a las convenciones narrativas del *film noir*,⁷ sin embargo estas “escaramuzas” no llevan a la resolución del conflicto, como en un policial negro convencional (Oubiña, 2002a), (a la vez de que carece de otras convenciones del género). De hecho, no hay conflicto a resolver, el final está vaticinado por la propia sinopsis escrita por Borges.⁸ El mismo Don Porfirio (en el minuto 31:54 cuando habla con Herrera por teléfono) da a conocer cuál es el objetivo: ellos simplemente intentan ganar algo de tiempo. Las escaramuzas solamente preparan el terreno para la ocupación y resistencia, mientras que el espectador se encuentra impaciente por descubrir el sentido alegórico de la trama ordenada de escaramuzas (Cozarinsky, 1981).

Cada punto muerto, cada enfrentamiento está dispuesto acorde a la cartografía de Aquilea, establecida desde el principio del film (minuto 4:45 con los títulos que abren aparece por primera vez el legendario mapa de Aquilea) y en torno a los puntos cardinales (un depósito de trenes como frontera norte, sierras como frontera noroeste, una isla en el delta como frontera noreste, etc). Se podría decir que la película

7 Término acuñado por el crítico de cine Nino Frank en su artículo “Un nuevo género policíaco: la aventura criminal” para la revista *L’Écran Français*. En el mismo describe una serie de películas policíacas estadounidenses caracterizadas por sus tramas en torno a la resolución de un misterio, violencia, engaños, pesimismo e inversión de los valores morales tradicionales en la época de guerra y postguerra. El género abarca a contadas películas en un ciclo de films desde 1941 a 1958.

8“(…) Lucharán hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita”. Introducción de Borges.

tiene dos grandes núcleos narrativos donde se disponen los puntos muertos, un prólogo y un epílogo. Queremos aquí detallar cada parte para comprender bien los recursos utilizados.

Prólogo a la *Invasión*

Se observa al arranque del film una panorámica de la ciudad de Buenos Aires, pero se sobreimprime un texto que pone “Aquilea 1957”, indicando que no es la Capital Federal y ni siquiera está ambientada en el año de estreno de la cinta (1969). Corta y se ve a Julián Herrera caminando por una oscura calle, aquí ya se denota quién será el que lleve adelante la acción, además también se reconoce por primera vez parte del “leit motiv” de Herrera⁹ y suena también por primera vez el tango de Edgardo Cantón.¹⁰ Observamos a Herrera vigilando con sus binoculares la ciudad. Luego corta a un plano general de la cancha de boca (en Aquilea es simplemente la cancha) y se sobreimprime el título “frontera sur”, ya dando a conocer sin tener el mapa, una localización importante del film y su ubicación geográfica. Se ven como unos sujetos en gabardina, los invasores, preparan algo en la cancha (luego se sabrá que será el centro de comunicaciones del grupo invasor), el líder (Juan Carlos Galvan) le da algunas indicaciones a un subalterno.¹¹ A través de inserts se da a entender la llegada de un camión a la ciudad, el mismo se dirige al puerto, dónde le cargan una caja. Al salir del puerto, los invasores matan a unos policías/ guardias. Corta a un plano del mapa de la ciudad (Aquilea) y comienzan los títulos con el tango de Cantón de fondo e insertos del camión con la carga recorriendo la ciudad.

Ya con este prólogo tenemos algunos de los recursos de los que venimos hablando, ya se establece el fraccionamiento de la trama en secciones (enfrentamientos, misiones, escaramuzas) repartidas cartográfica y cardinalmente por el mapa de una ciudad ficticia en un tiempo particular (año 1957), aunque sin supuesta relevancia. Se identifica claramente al personaje principal, Herrera y hasta se reconoce su actitud y personalidad, remitiendo a un estoico arquetípico protagonista del *film noir*.¹² También se identifican claramente el grupo enemigo mediante sus acciones y caracterización, hablan crípticamente, asesinan a dos policías/ guardias, hacen algo (no se entiende bien el qué) en un estadio, visualmente visten igual, etc. El misterio que rodea a este grupo es lo que pone al espectador/ a en desconfianza y los identifique como “los malos”, puesto que en *Invasión* hay autonomía respecto a estos conceptos, solamente son dos bandos enfrentados y nada más.

9 Se oye a un hombre en una habitación haciendo algo imposible de precisar y posteriormente, después de un rato, sale apurado hacia la calle y se aleja corriendo.

10 El cual funcionará como tema central del film.

11 “Les diré a los del café dónde entregar la carga”.

12 Un detective privado, poco escrupuloso, siempre en la frontera entre el bien y el mal, conflictuado consigo mismo busca hallarse en su camino entre dos aguas. Persigue a un criminal por la ciudad y a la vez es perseguido, resultando en la exploración del sentimiento de miedo frente a lo desconocido acorde a Simsolo (2009: 271-274).

La invasión: están por entrar

A partir del minuto 6:42 finaliza el prólogo dando paso al primer núcleo narrativo, el mismo se extenderá hasta el minuto 72:30, caracterizado por una serie de misiones en relación a una carga que los enemigos introducen a la ciudad.

Ni bien terminan los títulos iniciales, se introduce al personaje de Don Porfirio, quien entra a una despensa a comprar yerba, intercambia unas palabras con quienes estaban allí, pero se lo ve cortante y no muy dispuesto a charlar. Luego el viejo Don Porfirio se dirige a su casa, donde lo espera su gato (Wenceslao N). Al llegar llama por teléfono a Herrera y le transmite un mensaje en código.¹³ Inmediatamente corta donde Herrera, quien se encuentra con Irene (su pareja), ella le pregunta si pasa algo, pero Herrera responde con evasivas. Él agarra su pistola y se retira del lugar, unos momentos después, Irene también sale. Ella actuaría como una *femme fatale*¹⁴ para Herrera, en el sentido de que intenta romper su temple y quebrantar las reglas impuestas a pesar de saber que ambos van hacia un mismo destino trágico.

Nos quedamos con Irene, que será quién lleve adelante la trama del film subyacente, vemos toda una secuencia donde ella recorre la ciudad y recopila mensajes ocultos. Luego va a buscar un paquete y se lo entrega a un grupo de jóvenes. Por último ingresa por una puerta en un paredón a un lugar desconocido. Cabe destacar que hasta aquí no hay ninguna mención de la existencia 2 grupos que trabajan en forma paralela, por lo que las acciones de Irene y el grupo de los jóvenes estarán teñidas por el secretismo y el misterio, viéndose como un grupo completamente desvinculado de Don Porfirio y Herrera.

Luego tendremos la primera aparición de Vildrac, quien habla con Don Porfirio desde su farmacia. Al retirarse, le dice a su empleado que le mienta a su esposa si pregunta por él. Cuando Vildrac se baja del colectivo en el centro, la ve a Irene con dos muchachos del grupo de los jóvenes (primer punto de contacto, minuto 14:50), a partir de aquí empezaremos a tener los primeros puntos de contacto entre el film central y el subyacente, uno de los jóvenes le deja un papel a Irene en la cartera y luego ella entra en su casa.

Una cortina se corre para dejar ver el mapa de Aquilea que Don Porfirio posee en su hogar. El viejo dirigente de la defensa le da sus primeras órdenes a Herrera, tiene que encontrar una carga enemiga en un depósito de vagones al norte y destruirla, no tiene que pelear ni mucho menos ir al café del puerto donde

13 "Tantos años sin salir de las visperas, ahora ellos están por entrar. Éste día es hoy"

14 "Mujer Fatal", otro arquetípico personaje del noir cuyo usa su sexualidad para seducir y así destruir al hombre protagonista por propio beneficio. Al igual que el detective noir, la femme fatale se encontrará entre las dos aguas del bien y del mal, devoradora y devorada, desenvuelta y acorralada, acaba cayendo en sus propias trampas. Su fatalismo se revierte a sí misma como se expone en Borde y Chaumeton (1958: 13-20).

los invasores recibirán instrucciones (“...los esperas en el depósito, al café no vas!”). En esta escena se aprecia nuevamente el uso de la cartografía para articular la historia, utilizando las ubicaciones con sentido en su posición geográfica (al norte, en el puerto al sureste). Herrera desobedece las órdenes de Don Porfirio y va al café junto a Irala y Silva.¹⁵ Aquí vemos la determinación de los protagonistas de *Invasión* por mostrar su valía, en especial de Herrera, que hasta desobedecen tajantemente a su líder con tal de mostrarse valientes. Posteriormente nos daremos cuenta de las características de Irala y de Silva, uno el miedoso y el otro alcohólico, respectivamente. Herrera manda a dormir al Doctor Silva con pretexto de estar cansado, al levantarse nos podemos dar cuenta del estado de ebriedad del doctor, asegurando que Irala (“...que es un tigre...”) va a estar para cubrirlo ante los miedosos ojos de éste último. Luego de la salida de Silva, los invasores entran abruptamente al bar para la atención de todo el mundo, el líder invasor recibe una llamada al teléfono del bar (las instrucciones), le pide indicaciones a Herrera para ir al depósito de vagones y se lo acaban llevando para que los guíe hasta el lugar. Irala queda solo en el bar sin poder hacer nada.

En la siguiente escena vemos a Irene conversando con el grupo de los jóvenes en un paredón. Aparentemente hablan sobre mostrar a sus compañeros algo de que la invasión es real, Irene acusa de miedosos a estos por no querer arriesgarse, el jefe de los jóvenes le contesta que tienen órdenes de no moverse.¹⁶ Aquí se observa la tensión existente entre Irene y el Jefe juvenil. Después el grupo se dirige a otra ubicación donde otros miembros del grupo montan guardia en torno a un auto, Irene recibe (o entrega) algo discretamente y se aproxima a un edificio. El jefe juvenil y otros dos reemplazan a los miembros del auto e Irene se encuentra en la puerta del edificio con unos guardias, ella se hace pasar por una turista para que la dejen pasar mientras el resto observa a la distancia.

Seguidamente vemos un *insert* en el que el camión invasor con una carga es detenido por un cruce de ganado. Más adelante se revela que Don Porfirio organizó éste percance para ganar tiempo. Vemos al viejo Porfirio escribiendo en un papel una suerte de monólogo que parece sintetizar sus pensamientos.¹⁷

De vuelta con Herrera, éste le da indicaciones falsas a los invasores y terminan alejados de su destino. El defensor se vale de sus habilidades marciales y de pistolero para huir con el auto del grupo invasor y se dirige al depósito de vagones donde se encuentra con Vildrac. Ambos tienen una conversación sobre el miedo de Irala y Vildrac le comenta que la vio a Irene. Al llegar el camión con la carga se hacen pasar por miembros del equipo invasor, pero al parecer los del camión se dan cuenta y chocan el auto para que no puedan perseguirlos. En ese momento un hombre en moto pasa y Vildrac se la quita a cambio de 5.000

15 “Tengo apuro, quiero ver si son tan malos como dicen” le dice Herrera a Irala.

16 La misma orden que trajo Irene en su primera escena protagónica (minuto 12:55).

17 “¿Tiene miedo, Don Wenceslao N? Le encuentro razón: la cosa es como para meter miedo a cualquiera. Y el más fácil: miedo de que te peguen y te duela. Ese miedo es capaz de hacerte olvidar todo. Hasta olvidar que los otros están ahí afuera y que van a entrar. Si nadie se les anima.”

pesos para perseguir al camión. Herrera se queda y descubre en las cercanías una multitud de camiones con cargas esperando.

Don Porfirio atiende el teléfono, del otro lado Herrera recibe las instrucciones de destruir el camión y la estación emisora que transporta en “La Quinta de los Laureles” (localizado previamente por Vildrac). En la siguiente escena, Irene recibe un mensaje en código morse y baja a la calle para encontrarse con el jefe de los jóvenes, ambos tienen una discusión sobre algún plan fallido, tal vez relacionado con la anterior escena.¹⁸ Herrera los ve a la distancia, encara a Irene y le pregunta quién era el sujeto, ella responde con evasivas. Aquí tendremos el segundo punto de contacto entre ambos films (minuto 33:22). Ambos sostienen una conversación sobre sus desencuentros y se nota el desgaste de la pareja por la actividad secreta de ambos, Irene abandona a Herrera para subirse a un colectivo.

En la siguiente escena veremos a todo el grupo “de los viejos” reunido por primera y última vez. Herrera, Cachorro y Vildrac esperan en un bar-bowling, luego llega Moon y Vildrac se muestra preocupado por las mentiras a su esposa. Irala arriba para sorpresa de todos y Lebendiger baja del auto que conduce su esposa con promesas de serle fiel esa noche. Por último Silva comienza a tocar la guitarra en la icónica secuencia de la Milonga de Flores, por medio de una serie de *inserts* vemos distintas situaciones de los personajes que dan a entender la estrecha relación de todo el grupo y sumado a los versos de la milonga conducen a pensar a que todos se dirigen a un final trágico o fatal. Al terminar la milonga, Herrera lo manda a vigilar la quinta (antes de que se emborrache del todo). El resto se pone al tanto de la misión, destruir la carga para demorar el ataque, mientras Lebendiger corteja con una mujer. Antes de salir, Moon se olvida su impermeable, al buscarlo cruza sin darse cuenta por la pista de bowling (más adelante cobrará sentido éste detalle al descubrir que en realidad él era ciego).

Al compás del tango de Cantón el grupo de los viejos ponen en acción el plan que consiste en crear una distracción dentro de la casa mientras el resto roba el camión. Irala, caracterizado como el más miedoso del grupo, se ofrece para entrar en la casa.¹⁹ Transcurridos los 8 minutos necesarios para arrancar el camión, Irala inicia la distracción, sacrificándose en el proceso. Un tiroteo inicia en la Quinta de los Laureles, en la que los defensores logran arrebatar el camión, pero Vildrac pierde la vida al atraer heroicamente el fuego enemigo hacia él. Herrera y Silva transportan el camión al acantilado para destruirlo definitivamente cuando son interceptados por los invasores que provocan un accidente de tránsito y estando ambos inconscientes son secuestrados.

18 “No vinieron, no vino nadie, yo estaba seguro. Se lo dije ¿No? ¿Pero cómo quiere que nos crea? No encontramos a nadie”.

19 “Si alguien ha de morir, el más indicado soy yo. Ustedes pueden ofrecer su valentía y su destreza, yo sólo puedo ofrecer mi muerte.”

En una pequeña escena se aprecia a Irene entrando a un campo de entrenamiento (que resulta ser la parte de atrás del paredón donde siempre están) donde el grupo de los jóvenes practican tiro y artes marciales, inmediatamente ella se pelea con el jefe juvenil por una operación fallida.²⁰

Se corta a un plano general de un edificio en construcción y se sobreimprime como título “Frontera Suroeste”, nuevamente recurriendo al uso de la cartografía y los puntos cardinales para ubicar la trama, por el sonido ambiente se comprende que están cerca de una vía del tren. Los invasores ingresan al edificio con Herrera y el doctor Silva como prisioneros, éste último es encerrado en una habitación y desde su única ventana puede observar una cantidad innumerable de autos enemigos. Silva se limita a recitar las estrofas de la Milonga de Flores, prediciendo su trágico final, cuando se oye el ingreso de un invasor (para torturarlo).

Vemos a Herrera sentado en una curiosa sala con televisores, teléfonos y se oyen máquinas de escribir y telégrafos (una sala de comunicaciones tal vez), una señora anciana limpia el lugar mientras los invasores intentan interrogar a nuestro héroe. Preguntan por las armas y por su jefe (Don Porfirio), antes de poder utilizar la picana el jefe invasor hace su aparición e interroga Herrera sin lograr sacarle información. El jefe se muestra muy bien informado de quienes son el grupo defensor, a su vez se lo ve absolutamente convencido de que la invasión es necesaria y debe hacerse.²¹

Posteriormente, Herrera es dejado al cuidado de un subalterno y es ayudado por la anciana para escapar, ésta le comunica la muerte de Silva luego de haber confesado la ubicación de las armas. Intentando regresar a la ciudad desde sus suburbios, Herrera acaba persiguiendo a un agente invasor en moto hasta el estadio, allí descubre la existencia de aviones (aunque Don Porfirio ya lo sabía).

La invasión: la ciudad es más que la gente.

Aquí termina el primer bloque narrativo del film, dando paso al segundo, que se extenderá hasta el minuto 112:00. El bloque se caracteriza por una nueva serie de misiones y eventos y termina con la muerte de todos los miembros del grupo de los viejos.

Don Porfirio confiesa a Herrera que les mintió (sólo por seguridad) con respecto a la localización de las armas, por lo que Silva murió sin haber revelado nada al enemigo. Moon, Lebendiger y Cachorro se encuentran en una isla donde los invasores creen que están las armas. En la “Frontera Nor-Noreste” acorde a los títulos que se sobreimprimen, los tres defensores reciben el aviso de que los invasores se aproximan

20 “Esto no es ningún juego, acá no hay que demostrar nada.”

21 “¿Por qué se resiste Herrera? Si la gente está esperando lo que tenemos para vender”.

al lugar. El grupo se prepara y les tienden una emboscada, el altercado se cobra la vida de un joven mensajero del viejo Porfirio.

En una nueva escena de los jóvenes e Irene, ésta última protagoniza una persecución en auto, ella logra escapar luego de destruir su auto con un explosivo. Al llegar a su casa, Irene se encuentra con Herrera (tercer punto de contacto, minuto 82:50), ambos tienen una tensa charla en la que se revela el conocimiento de Irene sobre las actividades de su pareja, mientras que Herrera sospecha de las de ella.

Herrera descubre barcos invasores en su camino al velorio de Vildrac, aunque Don Porfirio ya está al tanto de ello. En el velorio, el jefe defensor reparte las nuevas tareas al grupo, pero manda a descansar a Herrera y a Cachorro, con orden de no dejarse ver por la ciudad. Cachorro descubre a Irene combatiendo con un invasor (cuarto punto de contacto, minuto 88:21), posteriormente éste desobedece la orden de su jefe y se va a ver una película, resultando en su muerte al verse expuesto. Al otro día, Herrera e Irene disfrutan de un día en el campo, además se oye por completo el *leit motiv* de Herrera. Los dos tienen una conversación sobre los problemas de su relación.

Moon y Lebendiger se dirigen a un hotel en la “Frontera Noroeste”, donde les entregan las armas y las transportan ocultas en una carreta de verduras. Los dos hombres de Don Porfirio se van a almorzar, desde el restaurante pueden observar a “más de cincuenta” invasores esperando.

Lebendiger se pone a conversar con una mujer (su propia *femme fatale*) y ésta lo lleva hasta una habitación donde encuentra su muerte a manos de un agente invasor, aunque así logra comprobar su valentía. Posteriormente Moon va a buscarlo y muere al caminar de frente contra su asesino (Moon era ciego y no vio el revólver), se oye un chajá desesperado mientras Moon camina hacia su muerte y huye volando al efectuarse el disparo.²²

Vemos a Herrera limpiando su pistola, al oír que entra Irene, él se esconde. Ella lo busca con apuro pero no lo encuentra, luego sabremos que ella temía por la vida de su compañero. En casa de Don Porfirio Herrera recibe nuevas órdenes de infiltrarse en el estadio para destruir la estación emisora del enemigo y así ganar más tiempo. Herrera pierde la fé y la voluntad de pelear luego de que todos sus compañeros hubieran muerto.²³ Le informa a su jefe que no va a obedecer las órdenes, sin embargo finalmente va hasta la cancha donde lo reciben un sinnúmero de invasores que le darán muerte. Herrera se les rinde al verse ampliamente superado y con su rendición acaba el segundo núcleo narrativo del film, dando lugar al epílogo que se extenderá hasta la finalización del filme.

22 El Chajá anuncia el peligro y le advierte a Moon para que se vaya (“chajá” proviene del guaraní “jaha”: vamos/vayamos-nos) y es un personaje sonoro que acompaña a Moon. Una suerte *leit motiv*.

23 “¿Por qué pelear por gente que no quiere defenderse?” preguntaría Herrera. A esto obtendrá como respuesta: “La ciudad es más que la gente”.

Epílogo: ya están adentro.

De nuevo con Don Porfirio, quien ahora está con Irene y como espectadores la primera vez que podemos vincular a ambos grupos (los viejos y los jóvenes) como parte un todo (la defensa) y este es el punto de unión definitivo de ambas tramas (minuto 112:03), ahora el film subyacente empieza a ocupar la totalidad de la cinta. Don Porfirio está seguro de que Herrera no iría a la cancha, Irene, desesperanzada, asegura que él necesita ser valiente e irá.

En la cancha, Julian Herrera muere como un “mártir” a manos de los invasores y mediante una serie de inserts contemplamos la invasión y su gran escala, con miles de camiones, autos, aviones, canoas, jinetes, etc. Mientras ello sucede se oye la totalidad del *leit motiv* de la invasión que se escuchó por partes durante todo el film.

Don Porfirio recibe un llamado por el cual se entera de la muerte de Julián Herrera. El viejo se dirige al estadio donde encuentra el cuerpo de su subordinado en el medio del campo de juego, en ese momento se sobreimprime la palabra “Fin” (minuto 119:55), a partir de este momento, el film de los jóvenes subsume al de los viejos y lo ocupa totalmente.

En la secuencia final de la película con final abierto, Don Porfirio reparte armas al grupo de los jóvenes y “ahora la resistencia empieza”. El jefe de los jóvenes le asegura a Irene que ésta vez será de otra manera, el tango central de *Invasión* suena con variaciones más modernas.

Finalmente podemos completar el esquema que mostramos más arriba, ahora con los puntos de contacto, los inicios y finales de sus núcleos narrativos que fuimos desarrollando.²⁴

24 Cada marca sobre el triángulo que representa al film subyacente son los puntos de contacto en orden cronológico del 1ro. al 4to.

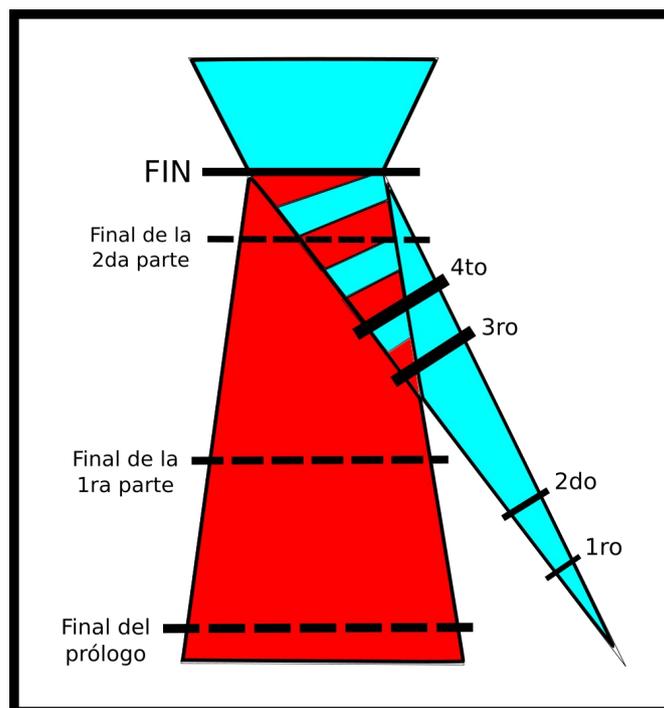


Gráfico 2

Géneros y recursos

Más arriba habíamos hablado sobre algunos de los recursos del *film noir* que se utilizan en el film, Santiago sólo usa algunos aspectos y no de una manera convencional, ya que no hay un misterio que se busque develar en el film (aunque como espectadores el mismo nos genere miles de preguntas, las mismas no serán contestadas, el objetivo de la película no es contestarlas), por lo que el recurso de alguna manera se transgrede. Hay presencia de una suerte de detective en la figura de Herrera que va descubriendo de a poco la magnitud de la invasión, pero todo es inútil, sus vagos descubrimientos no sirven para nada. Ya está todo resuelto, Don Porfirio ya sabe todo, la inminencia de sus muertes ya se dan por sentadas. Para lo único que sirve todo lo que hace es para descubrirse sí mismo como un hombre valiente.²⁵ Por otro lado esta suerte de investigación no es para nada el punto central de la película, como en un policial *noir*, lo central es la defensa.

La convención del *noir* se rompe, se transgrede, dejando a la cinta en una extraña semejanza con el *neo-noir*.²⁶ Sin embargo, aquí sostendremos que *Invasión* preserva autonomía propia respecto de los géneros cinematográficos. Si bien hay presencia de violencia, alienación de los personajes en un entorno

25 Desarrollaremos un poco más adelante los detalles sobre la composición de los personajes.

26 Todo film que continúa el período negro clásico, contiene temas negros y la sensibilidad negra, contienen la misma alienación pesimismo, ambivalencia moral y desorientación. Acorde a la introducción de Conard (2007: 1-4). *Invasión* caería en esta categoría por el simple hecho de estar realizada por fuera del período clásico (1941-1958).

laberíntico, sensación constante de pesimismo dado la disparidad de las fuerzas enfrentadas, personajes que se buscan a sí mismos y violan las reglas impuestas (por Don Porfirio, mas no la legalidad); aquí no hay inversión de valores morales ni ambivalencia moral, hay un bando defensor que como espectadores identificamos como “los buenos” y un bando invasor que identificamos como “los malos” y no hay ningún personaje que se encuentre entre dos aguas. Tampoco hay un marco de legalidad más allá de las jerarquías dentro de cada grupo, que los personajes rompan como en un film noir (únicamente Herrera e Irene para con las órdenes de Don Porfirio y ni siquiera transmite la misma esencia negra de personajes en la encrucijada del bien y el mal). No hay tipos buenos como los malos ni malos como los buenos. Hay invasores por un lado y defensores por el otro, nadie se cruza de bando, nadie comete crímenes, Aquilea es un espacio autónomo²⁷ donde es imposible definir lo legal de lo ilegal, la bondad de la maldad. En *Invasión* el concepto bondad o maldad pierde peso, simplemente hay dos bandos enfrentados, uno le teme al otro, uno es más fuerte que el otro. Todo esto hace que se transgreda el género neo-noir, dejando a *Invasión* parada en otro lugar.

A todo esto esto, se le suma la incorporación de otros recursos de carácter fantástico, gracias a los aportes de Borges y Bioy Casares. La fantasía se da en las ausencias, lo que no se muestra o no se explica²⁸. La gran ausencia del film, de su guion: el motivo, la razón de la invasión en un primer lugar, la razón para defenderse a pesar de que el común de la gente ignora el hecho de la invasión o al menos le es indiferente. “¿Para qué morir por gente que no quiere ser defendida?” se preguntaría Herrera, a lo que sólo obtendrá como respuesta “La ciudad es más que la gente”, una pregunta sobre la ausencia obtendrá una respuesta ausente, ambigua. Lo fantástico se da en lo extraordinario de la situación planteada, una poderosa invasión resistida por pocos hombres, invasión que la ciudad no se hace cargo. El diseño narrativo del film se da por ausencias, ausencias de móviles, motivaciones, razonamientos y explicaciones.

Hablando sobre la fusión de géneros en Santiago, David Oubiña diría que sus películas practican la desconfianza, la sospecha, toda historia en su base es una historia de detectives y lo que lo que comparten lo fantástico y el film *noir* es que nada es lo que parece. “Por un lado tendremos arquetipos del *film noir* americano de Von Sternberg a Lang y a Walsh; por otro lado la estirpe argentina de lo fantástico: Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo (...)” (Oubiña, 2002b: 5-8). Hugo Santiago Muchnik nunca se anclará en un género en específico y se dedicará a transgredirlos constantemente en pos de autonomía.

Personajes

27 Más adelante profundizaremos sobre la idea de autonomía en *Invasión*.

28 Esto también remite al *film noir*, donde hay una constante incertidumbre de los móviles de sus sus personajes (Borde y Chaumeton, 1958).

En *Invasión*, los personajes no tienen un desarrollo extensivo de sus conflictos internos, de hecho no los tienen (no son psicológicos, según Santiago), sino que poseen una característica distintiva y un objetivo que mantendrán durante todo el film: demostrar su valentía. Son diferentes comportamientos frente a la muerte. El grupo de los viejos son los herederos de una moral criolla que defenderán hasta el final, reivindican el culto al coraje (Pérez Llahí, 2011: 447-452). No importa tanto la razón de la defensa de la ciudad como la demostración de valentía o el coraje. Irala, caracterizado como el miedoso del grupo, superaría sus fantasmas y se sacrificaría por el bien de la misión, sabiendo que no tiene nada más para ofrecer. Vildrac atraería el fuego enemigo hacia él para que el resto pueda escapar de la Quinta de los Laureles. Silva sería torturado hasta la muerte por los invasores, revelando algo de información falsa en el proceso. Cachorro moriría por no ocultarse cuando era debido, por creerse que estaría a salvo. Lebendiger sería arrastrado hasta su muerte por una mujer fatal, el hecho permitiría comprobar su valentía frente a la muerte vestida con gabardina. Moon enfrenta toda la aventura a pesar de ser ciego y muere al no poder ver a su asesino. Finalmente Herrera moriría intentando cumplir la última misión de Don Porfirio, viéndose superado por las fuerzas invasoras.

Dentro del grupo de los viejos, cada quien tendría una característica distintiva: Vildrac farmacéutico y le miente a su esposa para poder cumplir con sus misiones en secreto y se lamenta constantemente de ello. Silva es un doctor alcohólico (bebe de una cantimplora durante todo el metraje) y apasionado de la milonga. Lebendiger es un rentista o un dandi que no tiene que preocuparse por el trabajo, además también le es constantemente infiel a su esposa. Moon es ingeniero que resulta ser ciego (parcial o completamente). Cachorro (el único con apodo) es el más simpático del grupo, se la pasa jugando con sus monedas, hace comentarios chistosos y parece que se toma las cosas con la misma ligereza, aunque no sabemos mucho más. De Irala no conocemos profesión, pero es el más joven del grupo y quien no puede superar sus miedos. Herrera es un estoico curtido, como el arquetípico detective del *film noir*, líder del grupo, él es valiente de por sí y lo demostrará todo el tiempo aunque tenga que desobedecer órdenes directas. Cada miembro de los viejos y la defensa se enfrenta a la inminente muerte lidiando con sus características distintivas, constituyéndose como comportamientos ante la muerte, que determinan cómo será el final de cada quien (Cachorro muere por descuido, Lebendiger muere en su ley o Moon que no puede divisar a su asesino, etc). Cada uno tendrá como objetivo de personaje el mostrar su valentía, y tendrán como características comunes su pertenencia a la burguesía profesional (un doctor, un ingeniero, un farmacéutico, etc). Irala es el único que se escapa un poco de esta descripción, siendo el más joven y el menos valiente, tendría que pertenecer al grupo de los jóvenes, pero se ve que es el representante juvenil (de los pocos que quedan) de la misma moral heroica que cultivan sus compañeros.

Julián Herrera se constituirá como el personaje principal y el más desarrollado, posee un conflicto con su pareja: Irene. Al igual que Vildrac, él le miente a Irene para ir a sus misiones secretas y ella le reclama

constantemente ello, la pareja atraviesa el problema de que ambos integrantes trabajan en secreto para Don Porfirio “Antes nos contábamos todo”, le reclama la ella. Herrera pronto empieza a sospechar de su pareja, pero nunca termina de profundizar en ello. Lo que sí parece intuir es que ambos van hacia el mismo destino trágico. Irene sabe de que Herrera es parte del grupo, pero el líder de los viejos no lo sabe. El defensor es el arquetipo de hombre valiente, no se deja llevar por sus emociones, se pondrá en situaciones difíciles y se hará castigar, un detective *noir* al uso. Desarrollará una suerte de incipiente investigación sobre la magnitud de la invasión y quienes son los invasores. Cosa sin sentido, ya que tanto él como Don Porfirio saben que es inmensa e imparable,²⁹ añadiendo un aura de pesimismo y angustia al saberse que no hay forma alguna de evitar la invasión. Todo esto en realidad es una búsqueda personal, Herrera no es un detective buscando a un tipo malo por la ciudad, sino que se busca a sí mismo. Éste es el verdadero sentido de su accionar. Se busca a sí mismo como una persona valiente, su misterio a develar es si puede probar efectivamente su valía frente a la adversidad. Él perseguirá este objetivo aunque tenga que desobedecer órdenes directas, es el detective fusionado con el villano *neo-noir*.

Todo se ubica en relación con el ser: el ser es el detective, el ser es el villano, y todas las pistas existen solo dentro de su propia mente (...) Es todavía una narrativa en primera persona – y, como el *noir*, sigue siendo el detective quien habla, pero ya no busca un misterioso villano en la ciudad. Se busca a sí mismo como otro. (Abrams, 2007: 7-20)

El personaje de Olga Zubarry está atravesado por el deseo de poner en común sus problemas junto al personaje de Lautaro Murúa, pero impedida por órdenes del anciano Porfirio.³⁰ Irene también se muestra valiente y asume las formas y el mismo estoicismo de Herrera (aunque la cámara la mostrará más bien consternada) enfrentando peligros en escaramuzas particulares, y discutiendo ávidamente con su grupo sobre los temores e incompetencias de ellos. La característica con la que ella enfrenta a la muerte es el reclamo (a Herrera y Don Porfirio), tiene una posición injusta al verse en el medio de ambos grupos. Desea de contarle a Herrera de que ambos son parte del grupo, pero tiene que reprimirlo constantemente porque no puede desobedecer sus órdenes. “Usted nunca me dejó decírselo nunca”, le reclama a su jefe teniendo como respuesta “Un hombre como él no lo habría aceptado (...) ¿Por qué atormentarse con el peligro que corría el otro?”. Actúa como la *femme fatale* de Herrera buscando romper su fuerte moral y vincular sus mundos secretos contra las órdenes impartidas. Sin embargo aquí, Irene no busca la destrucción de su pareja, no es cruel, ni criminal, ni nada como una *femme fatale* al uso. El personaje arquetípico se encuentra aquí transgredido al carecer de su carácter negativo (cosa que no le pasa a Lebendiger quien es seducido por una auténtica mujer fatal que lo lleva hasta su muerte). Como carácter positivo de mujer fatal, Irene resiste a una sociedad patriarcal que la destina a ocuparse en torno a las

²⁹ “Y vos pensabas que no tendrían aviones”, “¿Y viste unos barcos, verdad?”, son algunas de las respuestas que Herrera obtiene de su jefe.

³⁰ “No se tome tan en serio mis ausencias señora” le dice Herrera al comienzo del fin, indicando las molestias de ella respecto de mantener a la relación aislada de la defensa aquileana.

labores domésticas, ella toma la iniciativa siendo de las pocas mujeres en el bando defensor (sino la única) y se niega como *femme atrapée* (Wager, 2005: 19-28) o mujer atrapada en la pasividad.

Sabemos más bien poco del “grupo de los jóvenes” o “grupo del sur”, liderados por el personaje sin nombre de Oscar “Lito” Cruz, desconocemos exactamente sus actividades, sólo que actúan con mayor secretismo (tienen múltiples códigos y maneras de entregar mensajes) que el grupo de los viejos y siguen las órdenes de Don Porfirio. Irene forma parte del grupo y confronta todo el tiempo por su estilo, podríamos llegar a intuir que Irene es más similar a Herrera en cuanto enfrentarse a la muerte, mientras que Lito Cruz y el resto de los jóvenes son más cautos y más inexpertos (como podremos comprobar en las discusiones con Irene a lo largo de la cinta). Como característica que prima en éste grupo es pasividad o cautela. Parece que en parte el grupo no está seguro de lo que hace “*Que no son cuentos, entiende señora, si usted lo hace se van a convencer*” le dice a Irene uno de ellos, ella y los jóvenes tendrán algunas discusiones sobre este tema. En su último diálogo al final de la película, cuando éste grupo pasa a ser el encargado de la resistencia, Lito Cruz le dice a Irene: “*Ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser de otra manera*”, sumado el acompañamiento del tema central de *Invasión* (ahora con arreglos más modernos) indican un cambio de estilo, el fin de la valentía como objetivo a una forma moderna, nueva y desconocida de enfrentar este destino trágico: la cautela/pasividad/inseguridad.

El anciano líder de ambos grupos defensores, Don Porfirio inspirado en el maestro de Borges, Macedonio Fernández,³¹ un hombre clásico de “criterio anticuado” es la reliquia viviente de la tradición criollista del culto a la valentía que cultivan Herrera y los viejos. Es el gran planificador de la defensa, teniendo una amplia red de contactos y hasta casi omnipotente, sabiendo al milímetro muchos movimientos de los invasores, pero que sólo está ganando tiempo y que el éxito invasor es inminente, es astuto y meticulado, teniendo múltiples códigos telefónicos con el resto del grupo y llegando a mentirles para que no se filtre ningún secreto. Un hombre recluso en la escritura y sostiene conversaciones con su gato “Don Wenceslao N” (una excusa narrativa para poder acceder a algo de sus pensamientos), tiene una visión general de todo, aún más estoico y comprometido que Herrera, él tomaría las riendas de la lucha armada por mano propia si pudiera, pero se lo impide su vejez. Como actitud frente a la muerte, podríamos hablar de la reflexión, la inteligencia y la planificación.

Como gran característica común entre todos los anteriores personajes, todos ellos son aquileanos, conocen su ciudad, sus suburbios, sus calles. Esto no se aprecia por el lado del grupo invasor que no son para nada conocedores de Aquilea (le tienen que pedir indicaciones a Herrera), por otro lado el film los muestra absolutamente omnipotentes y adelantados en casi todo, su líder (Juan Carlos Galván) tiene una lista de

31 Escritor, abogado y filósofo argentino (1874-1952). Figura influyente y amigo tanto de Jorge Luis Borges como de su padre, Jorge Guillermo Borges. El Personaje de Don Porfirio se constituye como un pequeño homenaje al escritor de “Museo de la Novela Eterna” (1967).

quienes son los defensores a los que se enfrenta y se muestra como el Don Porfirio invasor, inteligente y meticuloso. Por fuera del líder y alguna otra personalidad destacable, los invasores son un todo homogéneo, visten igual, actúan igual, son una gran mente colmena, la masividad retratada (y visto sobre el final del fin en una secuencia asfixiante) y prometen la lucha eterna tanto como Don Porfirio y sus hombres. Son la muerte, ante ellos se probarán el resto de personajes para probar su coraje.

La Ciudad: Aquilea 1957

La gran protagonista del film, Aquilea,³² la ciudad que es el escenario de todas las batallas en *Invasión* y estructura la trama. Una ciudad similar a Buenos Aires, posee una geometría similar, la misma orientación hacia el río, pero con transgresiones, como lo es la presencia de sierras en la frontera nor-noroeste. Además es notablemente más chica que la Buenos Aires del 69' (Aquilea posee entre 250 mil y 300 mil habitantes acorde a Hugo Santiago). Sumando a la serie de transgresiones espaciales, sucede una transgresión temporal: el año 1957³³ es elegido por Borges y Santiago porque no era posible de interpretación y eludía las que podía sugerir la ausencia de una fecha posible (Cozarinsky, 1981). Aquilea es y no es la ciudad de Buenos Aires (Oubiña, 2002:76-84). Gracias a las transgresiones, aquí opera un corrimiento³⁴ que existe entre la representación y el representado, la dualidad de ser/no-ser acaba construyendo un nuevo espacio cinematográfico autónomo, Aquilea remite a Buenos Aires tanto como la rechaza. Marcelo Cerdá lo expondría esto mismo en su texto "La política de las formas neutras. Acerca de *Invasión*, de Hugo Santiago":

El retardo en cuestión, opera sobre una apropiación de la realidad habitual y conocida (la ciudad de Buenos Aires) por otra arbitraria e ignota (Aquilea cuyos gráficos se sobreimprimen a la imagen de la anterior), y se traduce en términos temporales, en un intervalo entre dos fechas (1969 y 1957, respectivamente) (...) Aquilea es indudablemente Buenos Aires pero modificada y alterada por la ficción, y a la vez no es Buenos Aires, pues Aquilea en tanto ficción, reclama para sí su estatuto de realidad autónoma. (Cerdá, 2011: 440)

Hay además una nueva transgresión generada gracias a la interpretación en el film, los aquileanos hablan en español y con acento porteño, pero no hablan como los porteños del 50' o el 60', hablan en aquileano, como recitando poemas, como leyendo un libro en voz alta.³⁵ Aquí hay un corrimiento del acento aquileano respecto del porteño de los 60'. Al mismo tiempo la interpretación de los actores y actrices es

32 Cuyo icónico mapa fue creado por el arquitecto Hugo Scornik. Las locaciones del film (que existen en la ciudad de Buenos Aires) están representadas en el mapa.

33 Destacaremos que es el año anterior al final del periodo histórico del *film noir* estadounidense.

34 Cerdá (2011: 439-446) usaría el término "retardo" de Marcel Duchamp para describir esto mismo.

35 Los actores y las actrices recitaron (adrede) sus diálogos tal cual estaban escritos en el guión.

neutra, no posee ningún tono distintivo, por lo que se invalida cualquier comparación con personas de la vida real.

De ésta manera, se crea una relación dialéctica³⁶ en la que todo el tiempo se vuelve al representado por ser lo conocido, pero finalmente las transgresiones hacen imposible esta comparación y la rechazan, haciendo que el representante (Aquilea en el 1957) se torne en una nueva forma autónoma, pero sin ser independiente de su representado (la Ciudad de Buenos Aires en el 1969).

Entonces, abstrayendo lo planteado hasta aquí, tendremos un objeto A representado y un objeto B representante. El objeto B posee reminiscencias claras a su representado, haciendo que (como espectadores) remitamos al objeto A en cuestión. Al hacer esta operación nos encontraremos con transgresiones, el objeto B no es una copia fiel del objeto A, está transgredido, modificado. De ésta manera, a los ojos de los espectadores y las espectadoras, aquí opera un rechazo a las transgresiones por no serle fiel a su representado. El rechazo conduce a la conclusión de que el objeto B es autónomo (pero no así independiente) del objeto A. Los términos representado/ representante son parcialmente inexactos, siendo que la autonomía supone una representación propia y separada del material original de donde se inspira, pero sin olvidarse de éste último por supuesto.

Conclusiones

Invasión es y seguirá siendo un film intrigante, y aún tenemos mucha tinta para invertir en analizarlo e intentar echar luz a sus sombras. Podríamos concluir que aquí Santiago junto a Borges y Bioy Casares lograron separarse de la retóricas clásicas de los géneros cinematográficos logrando la autonomía del film en múltiples aspectos.

La base genérica y estructura del *film noir* o *neo-noir* como género es transgredida, opera un corrimiento del eje que estructura la trama del *noir* (la resolución de un crimen, un misterio) por el de enfrentar la muerte como prueba de valentía. A su vez se transgrede la estructura clásica de tres actos, no sólo porque *Invasión* cuenta con sólo dos actos (además de un prólogo y un epílogo muy breves), sino que la información se encuentra incompleta, sustraída para dejar sobre la bandeja únicamente a los elementos imprescindibles.

36 En el sentido que plantea Georg W. F. Hegel: primero se establece una "tesis", después su contrario, una "antítesis" y finalmente su resolución en una "síntesis". A cada afirmación de algo le corresponde su respectiva negación y al choque entre ambos, una solución o conclusión que posteriormente se conviene en otra tesis, y así sucesivamente.

Como hemos expuesto más arriba, *Invasión* es un film de ausencias, ausencia de razones, ausencia de explicaciones, ausencia de emociones, todo en el marco del planteo de una situación extraordinaria. De ésta manera, al no obtener respuestas, el film termina deviniendo en fantasía. Pero más que fantasía, o *noir*, fantástico, o *neo-noir* fantástico; en algo más bien autónomo, no independiente de los géneros de los que bebe, sino que el film es todos esos géneros juntos y transgredidos a la vez.

Así como las convenciones de los géneros se transgreden, donde algunos recursos como los personajes arquetípicos aparecen y otros como la resolución de un misterio como conflicto se desvanecen, los espacios audiovisuales también son transgredidos. Aquilea es y no es Buenos Aires, los personajes son y no son porteños. Las transgresiones operan en el film en un todo, tal como expusimos anteriormente, estas transgresiones son rechazadas por quienes las observan y reconocen al mismo tiempo que se reconoce el material originario (Buenos Aires para con Aquilea por ejemplo).

Hay una operación positiva en el reconocimiento de lo representado, el film *noir/neo-noir*, la fantasía, Buenos Aires, etc. Y al mismo tiempo hay una operación negativa al reconocer en el representante transgresiones a la materia prima de la que bebe. Hay una operación positiva en el procesamiento de datos y aceptación de las condiciones que aporta e impone el film. Hay una operación negativa en el impedimento de fundamentar lo acontecido en la trama dada la ausencia de información para lograrlo. Todo es una operación dual y dialéctica que deriva en un estatuto de autonomía propia de la cinta.

Invasión no intenta en ningún momento borrar las huellas del referente sino que todo su esfuerzo apunta a desrealizarlo (...) en el film de Santiago se trata de un desplazamiento, es decir: encontrar una forma de representar que no detenga el vértigo de la percepción, que no la congele en una imagen fija (Oubiña, 2002a).

Santiago con *Invasión* busca crear su propio lenguaje cinematográfico y, como todo lenguaje, el mismo toma elementos de otras lenguas para inventarse y reinventarse constantemente. De ésta manera nace un nuevo lenguaje distinto del resto; vinculable, sí, pero propio y autónomo.

Q.E.D.³⁷

Bibliografía

Abrams, J. J. (2007), *Espacio, Tiempo y Subjetividad en el Cine Neo-Noir*. En M. Conard (Ed). *La Filosofía del Neo-Noir*, The University Press of Kentucky.

Borde, R. y Chaumeton, E. (1958), *Panorama del Cine Negro*, Ed. Ediciones Losange.

37 "Quod Erat Demonstrandum", frase en latín que suele escribirse como corolario a la resolución de un teorema. Significa: "que es lo que queríamos demostrar". Hugo Santiago a veces la utilizaba para cerrar sus escritos y queríamos ponerla aquí como un pequeño guiño.

- Cerdá, M. (2011), La política de las formas neutras. Sobre *Invasión* de Hugo Santiago. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Ed.), *Una Historia del Cine Político y Social en Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería.
- Conard, M. (Ed.) (2007), *La Filosofía del Neo-Noir*, The University Press of Kentucky.
- Cozarinsky, E. (1981), *Borges en / y / sobre cine*, Madrid, Ed. Fundamentos.
- Frank, N. (1946), Un nouveau genre 'policier': L'aventure criminelle. En *L'écran français n°61*.
- Langlois, G. (1971), Le fantastique, une manière de percer le réel, en *Les Lettres françaises*.
- Oubiña, D. (2002a), En los Confines del Planeta. En *El Cine de Hugo Santiago*. Ed. Nuevos Tiempos.
- Oubiña, D. (2002b), Prólogo. En *El Cine de Hugo Santiago*. Ed. Nuevos Tiempos.
- Pérez Llahí, M. A. (2011), Tema del Sitiador y del Sitiado. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Ed.), *Una Historia del Cine Político y Social en Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería.
- Simsolo, N. (2009), *El Cine Negro. Pesadillas Verdaderas y Falsas*. Ed. Alianza Editorial.
- Wager, J. (2005), Prólogo, en *Dames in Driver's Seat*. Ed University of Texas Press.

Filmografía

- Moguillansky, A. (2008a) documental *Aquilea: Nueve pequeños films sobre Invasión*.
- Moguillansky, A. (2008b) documental *Borges/ Santiago: Variaciones sobre un guión*.
- Santiago, H. (1969), *Invasión*.