

Segundo teorema sobre *Invasión*, de Hugo Santiago

Enzo Moreira Facca

Estudiante avanzado de RIAA- Facultad de Arte UNICEN/ Centro de Estudios sobre Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC)/ Becario EVC-CIN.
enzomoreirafacca@gmail.com

Resumen: En un trabajo anterior sobre la ópera prima de Hugo Santiago hablábamos sobre la transgresión de géneros y recursos narrativos y cómo de esta manera se logra construir un espacio audiovisual autónomo de las representaciones. Para este segundo teorema, trataremos de analizar cómo es que se manifiestan estas transgresiones cinematográficas en los diversos recursos técnicos del film, tales como el sonido, la fotografía o el montaje. Estas rupturas operan en pos de construir este lenguaje cinematográfico autónomo que acaba impugnando, de alguna manera, al realismo cinematográfico.

Palabras clave: cine argentino; sonido; montaje; transgresiones; Hugo Santiago.

Resumo: Num trabalho anterior sobre a estreia de Hugo Santiago, falamos sobre a transgressão de gêneros e recursos narrativos e como, dessa forma, foi possível construir um espaço audiovisual autônomo de representações. Para este segundo teorema, procuraremos analisar como essas transgressões cinematográficas se manifestam nos diversos recursos técnicos do filme, como o som, a fotografia ou a montagem. Essas rupturas operam na busca pela construção dessa linguagem cinematográfica autônoma que acaba desafiando, de alguma forma, o realismo cinematográfico.

Palavras-chave: cinema argentino; som; montagem; transgressões; Hugo Santiago.

Abstract: In a previous work on Hugo Santiago's debut, we discussed the transgression of genres and narrative resources and how in this way it is possible to build an autonomous audiovisual space of representations. For this second theorem, we will try to analyze how these cinematographic transgressions are manifested in the various technical resources of the film, such as sound, photography or montage. These ruptures operate in pursuit of constructing this autonomous cinematographic language that ends up challenging, in some way, cinematographic realism.

Key-words: Argentine cinema; sound; montage; transgressions; Hugo Santiago.

AURA

En nuestro trabajo sobre la ópera prima de Hugo Santiago (Moreira Facca, 2020: 120-138) hablábamos sobre la transgresión de géneros y recursos narrativos y cómo de esta manera se logra construir un espacio audiovisual autónomo de las representaciones. Es así como llegamos, entre otras, a la conclusión sobre una construcción transgredida de la ciudad de Buenos Aires del '69 que podemos apreciar en la ciudad de Aquilea del '57 en *Invasión*. En la misma se observa claramente una relación dual ser/no ser (Aquilea es y al mismo tiempo no es Buenos Aires) que acaba generando una doble operación de aceptación y rechazo por parte del espectador ante este espacio presentado. Aquilea se constituye así como un espacio audiovisual autónomo de sus elementos originales que se transgreden. A su vez, también desgranamos el funcionamiento estructural de la trama de la ópera prima del director. De esta manera dábamos cuenta de la presencia de dos films en la cinta: una trama central encarnada por el *grupo de los viejos*, liderados por Herrera, y una subyacente liderada por Irene y el *grupo de jóvenes*. Esta trama secundaria poco a poco iría ganando terreno a la central y para el final del metraje serían los jóvenes quienes continuarían con la resistencia en la Aquilea, invadida tras la muerte de todo el *grupo de los viejos*. También resaltamos la presencia de una estructura en dos actos con un prólogo y un epílogo, que rompería con la estructura clásica en tres actos expuesta en la mayoría de films comerciales.

Para este segundo teorema, trataremos de analizar cómo es que se manifiestan estas transgresiones cinematográficas en los diversos recursos técnicos del film, tales como el sonido, la fotografía o el montaje. Estas rupturas operan en pos de construir este lenguaje cinematográfico autónomo que acaba impugnando, de alguna manera, al realismo cinematográfico.

Sonido(s)

Queríamos comenzar este trabajo describiendo la banda sonora de *Invasión*, dada su gran riqueza y la minuciosidad en el armado de la misma por parte de Edgardo Cantón, sonidista del film. Acorde a Michel Chion en *L'audio-vision* (Primera publicación en 1990 y 1993 su primera versión en castellano), hay tres tipos de planos sonoros básicos en un film y en relación directa con la idea de marco, campo y fuera de campo de la imagen cinematográfica: los *sonidos in*, aquellos cuya fuente aparece en pantalla y pertenece a la diégesis;¹ los *sonidos fuera de campo* –acusmáticos-² respecto de lo que se muestra en plano, pero que pertenecen a la diégesis (información que se nos proporciona previa o posteriormente); y los *sonidos off*, que son completamente extradiégéticos y solo oídos por el espectador. De esta manera podríamos

1 Término de origen griego que significa relato, exposición, explicación. Viene referir al universo creado en el film y su realidad que pueden responder a lógicas propias.

2 Del griego: *que se oye sin ver la causa originaria del sonido*. Chion la usa de manera opuesta a la idea de sonido visualizado donde sí se visualiza la causa del sonido (1991: 74-75).

planos sonoros en el film:

1- *Sonidos in*: sonidos sincrónicos y existentes en la diégesis de la historia. Sin variación a lo antes expuesto en el tricírculo.

2- *Sonidos fuera de campo* (“que acechan el cuadro”): sonidos in que están por fuera de lo que se puede ver en pantalla, pero existen en la diégesis. Aquí tampoco hay diferencias.

3- *Sonidos off*: sonidos por fuera de la diégesis, no tienen que ver con la imagen sino que intervienen en la ficción como ellos quieren. También acorde a la definición que da Chion.

4- *Personajes sonoros*: la gran innovación en la teoría del sonido de Santiago; los describe como sonidos *off* que podrían ser *in* y acompañan a un personaje o secuencia. Además, se desarrollan en el tiempo como un personaje más que habita el espacio (sonoro).

5- *La música*: los tangos y milongas. Santiago también hace una excepción con la música (“Están por encima de todo”). Salvo por *La Milonga de Flores*, es toda música *de foso*.

Dentro de la primera categoría aquí mencionada tendremos el sonido principal que distingue a los aquileanos de sus enemigos los invasores: los primeros taconeán, mientras que los segundos arrastran los pies. Esto es indistinto al tipo de suelo en donde estén; los aquileanos siempre taconeán y los invasores siempre arrastran los pies. Un recurso simple eficaz y sutil para marcar la diferencia con el sonido que hay entre un bando y otro. Es uno de los pocos sonidos destacados que sí obedecen a la contigüidad sonora acorde a la continuidad en imagen, dado que suenan cada vez que un invasor o aquileano, respectivamente, da un paso. A esta diferenciación sonora se le suma la vestimenta como distintivo visual: los aquileanos van de negro, mientras que los invasores visten de gris.

Dentro de la segunda categoría tendremos diversos *leitmotifs*⁶ asociados a los decorados o los personajes. Uno de ellos es el cantar de un pájaro que se oye en la zona del paredón de los jóvenes. Este pájaro en particular está asociado a esa escenografía y solamente a los jóvenes; suena cada vez que estamos en ese lugar o en sus proximidades; y dentro del tricírculo podríamos identificarlo como un sonido ambiente. Sin embargo, a partir de aquí se vuelve difícil discernir la naturaleza real de determinados sonidos dentro del filme. En el minuto 12:49 de la cinta aparece este sonido por primera vez, instante en el que además se oye cómo el *grupo de los jóvenes* entrena, siendo este sonido ambiente al igual que el pájaro.

Por otro lado, tendremos una serie de *sonidos etéreos* que en algún punto anticipan a la invasión y se

6 Melodía o idea fundamental de una composición musical que se va repitiendo y desarrollando de distintas formas a lo largo de un film y pueden acompañar a un personaje en particular, un momento, una emoción, etc.

ciernen sobre los protagonistas, los invaden, aparecen de repente y se van; incluso a veces parecen ser oídos por los personajes (en el minuto 41:27 del film, Lebendiger oye uno de estos sonidos), razón por la cual dejarían de ser *off*; pero tampoco tendríamos muchas más pistas de su procedencia; la misma es indefinida y genera un incógnita en cuanto al motivo de estos sonidos. Hay, a su vez, una suerte de *alarido* (en el minuto 11:35 y 27:48 son sus primeras apariciones) y una *puerta de hierro* (claramente se oye en el minuto 58:42), que se oyen de modo muy claro y abonan a la misma sensación de alienación que provocan los llamados *sonidos etéreos*. Todos forman parte de la inevitable invasión que acecha a nuestros héroes y a su amada ciudad; cada vez se hacen más presentes, suenan más fuerte y más seguido conforme avanza la trama; de esta manera se anticipa la llegada masiva de los invasores. Cuando Herrera se infiltra en la cancha, lentamente empiezan a sonar *in crescendo* sonidos (o ruidos) de aviones o motores. Aquí también es difícil discernir la naturaleza del sonido más allá de ser acusmático, pero tampoco podríamos afirmar del todo si es *off* o fuera de campo. Con la secuencia final (114:28), en la que visualizamos la magnitud y masividad de la invasión, este río de sonidos que la conforman pasa a ocupar todo el espacio sonoro con mucho volumen e intensidad. No solo invade el cuadro a nivel visual, sino que también sucede en el universo sonoro de igual manera que el de las imágenes; la invasión ha llegado con toda su fuerza, presencia y magnitud. La naturaleza y el origen de todos estos sonidos de la tercera categoría son tan inciertas como la naturaleza misma de los invasores; no hay nada que nos permita explicarlos más que el hecho de ser sonidos *off*. Su función es transgredir la imagen y abonar a este significado alegórico que hemos descrito. A pesar de que a veces sea difícil determinar si estos sonidos son *off* o simplemente acusmáticos, dado que se desarrollan solamente en el plano sonoro y de manera autónoma a la imagen, decidimos incluirlos dentro de esta categoría.

Para la singular cuarta categoría de Santiago, uno de los personajes sonoros desarrollados en el film es el que acompaña a Herrera en forma de *leitmotiv* y siendo completamente *off*: se oye a un hombre (se supone que es el propio Herrera) que entra a una habitación, se detiene, prende un cigarrillo y por alguna razón junta rápidamente sus cosas y sale corriendo del lugar. Este personaje sonoro aparece al comienzo mismo del film junto con Herrera (01:22), don únicamente suena la segunda parte del mismo; por las reacciones de nuestro protagonista podríamos dudar, en primera instancia, del carácter de este sonido, pero podemos concluir que es sonido exclusivamente *off*. En el segundo acto del film (84:13) este personaje/*leitmotiv* tiene su segunda aparición, y suena de nuevo la segunda parte del mismo (el sujeto sale corriendo a la calle). En la secuencia del día de campo entre Herrera e Irene se escucha el *leitmotiv* entero, precedido por una línea de guitarra (92:03) que hace parecer que vamos a oír un nuevo segmento musical, pero no. Toda esta secuencia la podemos entender como la caracterización del universo interno de Julián Herrera, un hombre que se puede mantener calmado y estoico en todo momento, ante cualquier situación (entra en la habitación y prende un cigarrillo sin ningún apuro), pero que está atento al peligro y nunca baja la guardia (luego sale corriendo a la calle por algún motivo). Este personaje sonoro se va desarrollando con el tiempo

y revelándose de a partes mientras avanza la trama; conforme Herrera va descubriendo más cosas sobre la invasión, su miedo interno crece. Casi como si fuera la voz *over* del clásico detective del *film noir*,⁷ que va comentando sus descubrimientos para hilar la trama, este sonido se va develando acorde evoluciona el propio Herrera. Ya al principio de film (01:22) podemos interpretar su nerviosismo por entrar en acción: Herrera vigila la ciudad con sus binoculares, se oye este sonido como indicio de su apuro por conocer al enemigo y entrar en confrontación (en el minuto 16:50 de la película Herrera desobedece deliberadamente a su jefe para comprobar “que tan malos” son los invasores). Se vuelve a oír la segunda parte de este leitmotiv dando a entender su nerviosismo y miedo interno al identificar la verdadera magnitud del enemigo y la imposibilidad de ganar la batalla (en minuto 84:13 cuando descubre los barcos en la costa). Finalmente el personaje sonoro se muestra entero y con plena vida en la secuencia del día de campo con Irene (92:03). Se manifiesta en esta escena todo el universo interno sentimental de Herrera bajo asedio constante, tanto por parte de sus enemigos invasores como por parte de Irene.

Otro personaje sonoro es el graznido de un chajá que acompaña a Moon, el ingeniero ciego. Este leitmotiv resulta particularmente interesante, primero por el origen autóctono de este animal (distribuido por todo el este del cono sur de Sudamérica, Buenos Aires -Aquilea- incluida), y quizá aún más interesante: la palabra *chajá* procede del guaraní *jaha*, que significa ¡vamos! o ¡vamo-nos!. Esto procede de una deformación de la onomatopeya del graznido de estas aves cuando se ven sorprendidas, que de este modo avisan a las otras aves de su especie en las cercanías para que huyan de un posible depredador. El chajá acompaña a Moon y grazna ante la inminencia del peligro y la muerte; vive y se desarrolla junto con el ingeniero como si fuera un personaje más, pero únicamente en el plano sonoro y acusmático. Hablando de los sonidos en general y del chajá en particular, Hugo Santiago dice que “(...) anuncia la muerte y grita cada vez que alguien va a morir, y que no ingresa en la secuencia más que en la muerte del ingeniero” (Oubiña, 2002: 45).⁸ Como muchos otros sonidos desarrollados en este film, es difícil determinar si este sonido es diegético o extradiegético; podría ser tanto *off* como ambiental, fuera de campo o hasta podría ser un sonido interno del propio Moon como una suerte de sexto sentido para percibir el peligro. El chajá tiene su primera aparición en el minuto 43:27, antes de llegar a la Quinta de los Laureles, intentando advertirle a Moon de lo peligroso de la misión en la que acabarán muriendo Irala, Vildrac, Silva y casi que Herrera también. Más adelante el chajá vuelve a graznar un par de veces en el minuto 98:38 durante la secuencia del restaurante, previo a que Lebendiger se vaya con la mujer invasora, como intentando avisarle a él o a Moon de que están cayendo en la trampa de una agente invasora. Finalmente, en el momento en que el ciego ingeniero se aproxima a su muerte (102:20) el chajá grazna con más fuerza que nunca, intentando advertirle que su vida corre riesgo; pero el ingeniero sigue avanzando y el chajá se

7 Los films del período negro (1941-1958) se caracterizan por una fuerte presencia de una voz en *off* perteneciente al personaje principal que narra sus peripecias por un mundo criminal y corrupto.

8 Fragmento de la entrevista de Andrée Tournès, *L'invasion*, en *Jeune Cinéma* N° 53, marzo de 1971, en Oubiña David (comp.), *El Cine de Hugo Santiago*.

desespera cada vez más, casi como si estuviera allí. Cuando el invasor finalmente dispara, el chajá sale volando temeroso y Moon cae al suelo muerto.⁹ El chajá es un verdadero personaje que vive en el plano sonoro, intenta advertirle a Moon del peligro, como una suerte de perro guía que habita en un lugar desconocido del universo sonoro de *Invasión*; podría existir encualquiera de los planos sonoros acusmáticos expuestos en el tricírculo de Chion. Sobre el uso de los pájaros en el diseño sonoro, Edgardo Cantón (2002) dice:

Me parecía interesante hacer oír un pájaro después del disparo, era algo, pero no sabía qué (...) Del significado, del carácter premonitorio de los pájaros uno se da cuenta después. Buscábamos elementos precisos. Los pájaros servían como síntoma de los personajes que miran el film desde el exterior y crean otra realidad; es a partir de su presencia que se sabe que hay una mirada (p. 45).

Por último, como quinto espacio sonoro están los tangos compuestos por Cantón, dos instrumentales de 4:36 minutos y 3:20 minutos respectivamente, característicos del film. Ambos se constituyen, sin lugar a dudas, como música de foso, fuera del tiempo y del lugar de la narrativa. El primer instrumental es un tango clásico que suena varias veces a lo largo del film, acompaña al *grupo de los viejos* en sus misiones como leitmotiv de este grupo; aparece por primera vez con los títulos iniciales, siendo que el *grupo de los viejos* protagoniza el film central; este es el tango con el que se inicia la cinta. El segundo tango que suena es la segunda parte del primero; asoma por primera vez en el minuto 68:04 luego de la muerte de Irala, Vildrac y Silva, representando el comienzo del fin del *grupo de los viejos*. Esta segunda parte se muestra en toda su plenitud en el final del film con el ascenso de los jóvenes y el llamado film subyacente, y posee arreglos que le dan un aire a tango moderno, identificándose así con el *grupo de los jóvenes*. Es el cambio de estilo en la defensa de la ciudad y el film subyacente que ahora ocupa todo el metraje. Este recambio generacional en el grupo defensor no solo es a nivel narrativo y visual, es también sonoro y representado por esta pieza de Cantón. En este quinto espacio también es posible incluir la canción interpretada por Silva en el minuto 36:31, la *Milonga de Manuel Flores*, compuesta a partir de un poema de Jorge Luis Borges y Aníbal Troilo con Ubaldo de Lío en guitarra. A diferencia del tema central, esta canción se desarrolla en la diégesis de la trama del film; en otras palabras es música de pantalla; a veces visualizada, a veces acusmatizada, pero claramente conocemos el origen de la fuente. Se la escucha entera cuando toda la banda de los viejos se reúne en el bar (36:30). Esta pieza musical es utilizada para presentar al grupo mediante inserts que nos dan a entender la relación que tienen entre sí; también profetiza lo que vendrá pronto: la muerte de todo el grupo.¹⁰ Es un poema sobre la muerte y la melancolía, interpretado como milonga antes de la misión que ocupa el final del primer arco narrativo de la película; los viejos lo saben, ellos probarán su valentía poniendo en riesgo sus vidas.

9 También expuesto en "Águila: 9 pequeños fragmentos del film *Invasión*".

10 "Manuel Flores va a morir. Eso es moneda corriente; morir es una costumbre que sabe tener la gente (...)"

Entonces, podríamos concluir que los sonidos en *Invasión* no dependen de los planos visuales y no están pensados para sostener la contigüidad narrativa, sino que obedecen a su propia autonomía relativa en vez de tratar de representar lo que se ve. Hay una multiplicidad de sonidos acusmáticos que podrían ser o no diegéticos, y hasta podrían serlo en algunos momentos particulares mientras que en otros no. El sonido mismo también se transgrede, y opera de manera separada a la imagen, con su propia voluntad, tal como los diversos sonidos acusmáticos que componen a los *sonidos de la invasión* de los que hablábamos a propósito del segundo plano sonoro en el film.

Los sonidos de las películas de Santiago ya no dependen de los planos visuales y, de esa manera, nunca creemos haberlos escuchado. No hay una idea de jerarquización. El trayecto es casi el opuesto, como una inversión vectorial, y en principio parece conducir a una lógica retrospectiva (...) surge la posibilidad de que la imagen logre alcanzar el estatuto entre “lo concreto y lo abstracto” que reviste al tratamiento de la materia sonora (Hevia, 2002: 54).

Los sonidos en *Invasión* operan en torno a un corrimiento de la pregunta sobre el origen de la fuente de los sonidos. Es difícil determinar si son diegéticos, extradiegéticos o nada, en relación a su naturaleza; entonces se genera un extrañamiento, una negación de la procedencia del sonido, a la par de una aceptación debido a la inclusión del mismo y necesidad de anclarlo en algún sitio del plano sonoro. Gracias a estas pequeñas transgresiones del espacio sonoro se crea esta relación dialéctica que da como resultado es una suerte de autonomía de los recursos sonoros.

Fotografía

Invasión posee una iluminación de altos contrastes, con sombras de un negro muy profundo y, al mismo tiempo zonas de blancos muy intensos.. Ricardo Aronovich, director de fotografía del film, utilizó un material virgen pensado para que las luces se imprimieran con este contraste; “con muchas ASAs”,¹¹ declaró Santiago en el documental *Aquilea: nueve pequeños films sobre Invasión* de Alejo Mogueillansky, a propósito de este tema. Al igual que los dos bandos enfrentados, aquí hay claroscuras, la luz o la oscuridad en un film en blanco y negro; contrastes fuertes entre volúmenes, unos iluminados y otros ensombrecidos. Esto remite nuevamente a las convenciones habituales del estilo visual del cine negro estadounidense/*film noir*: fuertes contrastes entre luz y sombra; pocas fuentes de luces y puntuales que generan sombras duras; fotografía en blanco y negro; abundantes escenas nocturnas; muchos de estos elementos, a su vez, inspirados en el expresionismo alemán.¹²

11 La escala de sensibilidad fotográfica ASA (American Standards Association) fue el estándar de medición para material fotosensible más utilizado en EEUU.

12 Muchos directores del *noir*, provenían de Alemania donde le dieron vida al cine expresionista, siendo una de las principales influencias del *noir*. Durante el ascenso del nazismo, muchos de estos directores emigran a EE.UU donde

En el caso de *Invasión*, a pesar de que se trataba de mis primeros años como director de fotografía, me exigió una intensa elucubración para convertir en imagen lo que Hugo [Santiago] pedía: contraste, grano, muchas zonas negras profundas, negros que desbordaban en los blancos, gama de grises perlados, en fin, una miríada de requerimientos fotográficos que yo aún no había explorado y exigieron una cantidad de pruebas desconocidas en la rutina del cine argentino del momento (Aronovich, 2002: 102).

Complementaria a la iluminación puntual que aporta el tono *noir* de la imagen, tendremos ángulos de cámara picados o contrapicados, alturas que varían, y locaciones icónicas de la ciudad que tienen mucha presencia: el bar del puerto, el depósito de trenes, la isla del delta, el estadio Alberto J. Armando del Club Atlético Boca Juniors (La Bombonera), la costanera, etc.¹³ Los personajes en *Invasión* se ven alienados ante la lucha eterna que llevan adelante para probarse valientes; el enemigo que tienen enfrente es invencible y solamente intentan ganar algo de tiempo. Ángulos picados que aplastan a Herrera y los demás, haciendo que los veamos pequeños e insignificantes; contrapicados que sobredimensionan a los invasores; cuando los defensores están ganando predominan las claves tonales altas, la luz, el día (por ejemplo la secuencia de la isla del noreste, minuto 73:11 a 80:10) y cuando los sacrificios y las muertes son inminentes predominan las claves bajas, las sombras, la noche (como en la secuencia de la Quinta de los Laureles, minuto 43:41 a 56:3). A Los recursos buscan aportar, de esta forma, a una trama que está resuelta desde el principio, y en la que los personajes se limitan a interpretar la acción.

Montaje

En el área del montaje tendremos diversas transgresiones que operan en pos de esta autonomía cinematográfica de la que venimos hablando, este lenguaje que se quiere construir con el film. Al igual que la corriente *underground* del cine argentino,¹⁴ contemporánea a Hugo Santiago, aquí se pone en juego la *intransitividad narrativa* o *ruptura sistemática* del flujo del relato.¹⁵ Se va en contra del relato continuo y sin interrupciones, característico del cine clásico realista, haciendo uso del montaje en un sentido más bien disruptivo, en el que los enlaces tienen su propia lógica (alegórica, paródica o sin lógica alguna), y donde abunda el falso *raccord*. “Lo importante es que el espectador no se deja llevar por la trama y está continuamente alerta a los procedimientos narrativos que el film propone” (Wolkowicz, 2011: 420). En

acaban dirigiendo muchos de los films del *noir*.

13 El cine negro también buscaba resaltar estos elementos de la ciudad (Los Ángeles) pero poniendo la mirada en la decadencia, el costado criminal de los lugares: casinos, bares, hoteles, calles oscuras, callejones. Se buscaba representar la ambivalencia moral y el pesimismo tanto en los personajes como en la ciudad que los rodea desde la mirada de la cámara y la luz para expresar el tono, la psicología de los personajes o la alienación urbana.

14 Formarían parte de esta los directores Alberto Fischerman, Miguel Bejo, Edgardo Cozarinsky, Rafael Filippelli y Julio Ludueña.

15 Término acuñado por Peter Wollen para hablar de *counter cinema* (contracine) y citado por Paula Wolkowicz (2011:418-436).

Invasión, el montaje se hace evidente todo el tiempo, no se busca la continuidad, sino fracturar el espacio y la narración. Hay corte directo cuando un personaje está por decir algo que nos gustaría escuchar (Oscar “Lito” Cruz a Irene en el minuto 33:06 es un ejemplo), o antes de completar un movimiento (como la mano de Herrera sobre Irene en el minuto 92:52); es frenético cuando quiere añadir tensiones o rivalidad (como el encuentro de Herrera con el Jefe Invasor en el minuto 62:50). Santiago enmascara los hiatos, no hay fundidos a negros ni silencios que se subrayen. Se corta a espacios vacíos u objetos varios, vemos sucesiones de planos detalles de manos-torsos-objetos-miradas, *travellings*, paneos junto a reencuadres tras reencuadres, con variaciones de angulación o altura, y donde el falso *raccord* es ley (como vemos, por ejemplo, en las secuencias de introducción de Don Porfirio e Irene. Minuto 6:50 a 13:05). Se disloca la narración, el flujo narrativo, pero rápidamente es recuperado con la entrada de algún personaje o algún comentario para luego volver a ser transgredido y vuelta a empezar; como si fueran pequeñas elipsis que no mantienen la continuidad o contigüidad del relato.

La fragmentación es nuevamente imprescindible si no se quiere caer en la representación. Incluso cuando podría filmarse una escena con planos en correspondencia para generar una contigüidad, y de hecho así está sugerido por el paso de un plano a otro según los sucesivos parlamentos de un diálogo, los planos en los que esos parlamentos son dichos no respetan la lógica de igualdad de los ángulos con respecto a un eje determinado por la dirección de mirada de los personajes, sino que varían permanentemente su angulación y altura, y además pueden ponerse en movimiento (Hevia, 2002: 54).



Se busca, entonces, enfatizar la autonomía de los planos y al mismo tiempo ponerlos en relación con los demás. La cronología nunca se pierde, y de esta manera se logra propiciar nuevos discursos y sentidos que no se dan solamente de forma retrospectiva (la información que nos fue dada en las secuencias anteriores), sino que se dan anticipadamente. Todo esto aporta a un tipo de cine de ausencias, donde las razones no son explicitadas; sus significantes se encuentran vaciados y se busca un espacio cinematográfico autónomo de la representación realista: todos los elementos responden a la construcción narrativa y audiovisual, pero transgredida y ambigua. No hay una dependencia con el referente, incluso el montaje es autónomo de la cronología que construye y busca generar su propio mecanismo de funcionamiento, su propio sistema de conocimiento, libre de las ataduras del armado de la narrativa, generando así un espacio cinematográfico fragmentado. Tendremos en el montaje, nuevamente, una doble percepción por parte del espectador en la que estas transgresiones a la continuidad son rechazadas (dado que se evidencia el procedimiento cohesivo) al mismo tiempo que deben ser aceptadas para sostener la cronología de la historia.

Conclusiones

Para concluir, podríamos decir que los recursos fotográficos, sonoros y de montaje en *Invasión* se ponen a disposición de una autonomía audiovisual que el director busca construir en este film, rompiendo de esta manera con la tradición realista del cine argentino. La fotografía aporta a la construcción de una estética *noir*, cuyos recursos narrativos y simbólicos (tales como la investigación detectivesca o sus personajes arquetípicos) también serán transgredidos, para sorpresa del espectador. El montaje contribuye al dislocamiento y fragmentación del flujo de la narración, volviendo evidente el procedimiento; sus cortes generan un reencadenamiento entre los temas expuestos en las distintas secuencias narrativas. En cuanto al sonido, la constante pregunta sobre la procedencia de los mismos hace que los diversos recursos sonoros sean puestos en jaque; se desnaturalizan, es imposible catalogarlos claramente. Viven de manera autónoma a la imagen, y lo que se observa no tiene necesariamente correlación con lo que se oye. La relación causa-efecto se invierte en favor del sonido; lo que oímos aporta a la construcción de una simbología que inicia desde el plano sonoro y el plano visual acaba siendo en parte complementario. En el film operan todo tipo de desplazamientos en los sentidos y la percepción de los elementos simbólicos; *retardos* si tomamos la terminología expuesta por Marcelo Cerdá (2011: 439-446). De esta manera hay *retardos/desplazamientos* en los diversos recursos que generan resistencia al sentido por parte del espectador. Esta resistencia provoca una percepción dialéctica de rechazo y afirmación por lo expuesto en la cinta: una transgresión, una impugnación a la representación realista del cine. “El retardo en cuestión, lejos de ratificar la seguridad del lector/espectador, lo sacude, introduce una vacilación entre su saber y lo que se le ofrece, inestabilidad gozosa que anuncia el carácter dinámico y provisional de la lectura” (Cerdá, 2011: 440).

Q.E.D.¹⁶

Bibliografía

Aronovich, Ricardo (2002), *Testimonio de Ricardo Aronovich* en Oubiña, David (comp.), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Nuevos Tiempos.

Cerdá, Marcelo (2011) *La política de las formas neutras. Acerca de Invasión, de Hugo Santiago*, en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Chion, Michel (1991), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona,

16 “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.

Paidós Comunicación.

Duncan, Paul (2006), *Film noir, films of trust and betrayal*, Reading, Inglaterra, Pocket Essentials.

Hevia, Hernán (2002), *Arpegios en Oubiña*, David (comp.), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Nuevos Tiempos.

McDonnell, Brian (2007), *Film noir style* en Mayer, Geoff y McDonnell, Brian, *Encyclopedia of film noir*, Westport, EEUU, Greenwood Press.

Moreira Facca, Enzo (2020), *Primer teorema sobre Invasión de Hugo Santiago*, en AURA. Revista de historia y teoría del arte - N° 11, <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>

Tournès, Andrée (1971), *L'invasion* (fragmento) en *Jeune Cinéma N° 53*, en Oubiña David (comp.), *El Cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Nuevos Tiempos..

Wolkowicz, Paula (2011), *Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta* en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.



Filmografía

Moguillansky, Alejo (2008), *Aquilea: nueve pequeños films sobre Invasión*

Santiago, Hugo (1969), *Invasión*.