

Invasión: el acto de resistencia

Nicolás Pablo Podhorzer
UBA
nicpod@hotmail.com

Resumen: La película *Invasión*, dirigida por Hugo Santiago Muchnik y estrenada en 1969 con historia de Adolfo Bioy Casares y Jorge Borges, representa un hito en el cine argentino. Si bien fue acogida con relativo poco éxito, en el último tiempo se ha convertido en una verdadera película de culto, tanto por su calidad técnica y estética sin precedentes en el cine nacional como por el hecho de haber adelantado un escenario ficticio similar a lo que sería un futuro próximo de opresión y de avasallamiento de todas las libertades y derechos en Argentina. Nuestra intención es ofrecer una investigación por una de las que nos parecen ser sus líneas problemáticas principales: el acto de resistencia. Abordaremos este tema/problema tomando como referencia los análisis con los que Gilles Deleuze ha sabido pensar el cine, principalmente a través de la cuestión de la “decisión espiritual” desarrollada en *La Imagen-Movimiento* (1984) así como de las situaciones ópticas (“opsignos”) y sonoras (“sonsignos”) puras teorizadas en *La Imagen-Tiempo* (1986) y que parecen enmarcarlas. Por este medio se buscará hacer evidente la potencia de fabulación “mítica” de *Invasión* y su relación directa con el llamado a nuevos modos de existencia.

Palabras clave: modos de existencia; decisión espiritual; resistencia; elección; Gilles Deleuze; porvenir.

Resumo: O filme *Invasión*, dirigido por Hugo Santiago Muchnik e lançado em 1969 com história de Bioy Casares e Borges, representa um marco no cinema argentino. Embora recebido com relativamente pouco sucesso, nos últimos tempos tornou-se um verdadeiro filme de culto, tanto pela qualidade técnica e estética sem precedentes no cinema nacional, como pelo fato de ter adiantado um cenário fictício semelhante ao que viria a ser num futuro próximo, de opressão e avassalamento de todas as liberdades e direitos na Argentina. Nossa intenção é oferecer uma investigação por uma das que nos parece sua principal linha problemática: o ato de resistência. Abordaremos esta questão / problema tomando como referência as análises com as quais Gilles Deleuze soube pensar o cinema, principalmente através da questão da “decisão espiritual” desenvolvida em *A Imagem-Movimento* e também das situações ópticas (“opsignos”) e som puro (“sonsignos”) teorizados em *A Imagem-Tempo* e que parecem enquadrá-los. O objetivo será evidenciar por este meio o poder da fabulação “mítica” de *Invasión* e sua relação direta com o apelo a novos modos de existência.

Palavras-chave: modos de existência; decisão espiritual; resistência; Gilles Deleuze; futuro.

Abstract: The movie *Invasión*, directed by Hugo Santiago Muchnik and released in 1969 with a story by Bioy Casares and Borges, represents a milestone in argentinian filmmaking. Received with rather little success, during the last years it has achieved to become a truly cult movie because of its technique and aesthetic quality without precedents in national cinema as much as by the fact of having anticipated by a fictitious “scénario” some similarities with a near future of oppression and subjugation of every liberty and right in Argentina. Our intention is to present an enquiry concerning one of the movie’s main issues: the act of resistance. We will approach this theme/problem taking as a reference Gilles Deleuze’s analysis and thought on cinema, specially the “spiritual decision” question as developed in *The Movement Image*, and the pure optic and sound situation (“opsigns” and “sonsigns”) as theorized in *The Time Image*. By these means, we will seek to make evident *Invasión*’s “mythic” power of fabulation and its direct link with an appeal to new modes of existence.

Key-words: modes of existence; spiritual decision; resistance; Gilles Deleuze; futurity.

Introducción: *Invasión* a la luz de los estudios sobre cine deleuzianos

La película *Invasión* (1969) de Hugo Santiago Muchnik ocupa un lugar inasignable dentro de la filmografía argentina. Es verdad que esta indefinición obedece principalmente a la estructura y a la lógica de esta película: unos invasores (no se sabe quiénes ni por qué) van a asolar una ciudad ficticia con la topografía reconocible de la ciudad de Buenos Aires, la cual será defendida por hombres corrientes que “no son héroes” y que son más bien “banales”.¹ Ya Gonzalo Aguilar (2009) y Emilio Bernini (2019) realizaron un análisis comparado sumamente interesante sobre la relación entre *Invasión* y *La Hora de los Hornos* estrenadas en el mismo año o, más en general, con el cine de Fernando Solanas. Nuestra intención en el presente trabajo será oficiar un recorrido por esta película por medio de lo que presentamos como “el acto de resistencia” a partir de algunos conceptos y problemas elaborados por Gilles Deleuze en *La Imagen-Movimiento* (2013) y en *La Imagen-Tiempo* (2014). En primer lugar, en *La Imagen-Movimiento* Deleuze define la estética del “lirismo abstracto” a partir del problema de la decisión espiritual. Ella hace del “blanco” y del “negro” no tanto los opuestos de un conflicto (como es el caso de la luz y de la sombra en el expresionismo alemán) sino una alternativa que concierne al “espíritu” exclusivamente en tanto tiene el poder de elegir. Deleuze estudia en distintos cineastas (Erich von Stroheim, Robert Bresson) la existencia de este apasionante problema por el cual el cine testimonia verdaderas elecciones del espíritu que lo determinan a constituirse en modos de existencia alternativos o incluso opuestos.² Nuestra primera hipótesis será, de este modo, que el acto de resistencia demuestra una afinidad fundamental –aunque ambigua– con la decisión espiritual, e intentaremos diagnosticar por medio de nuestro análisis de la película en qué sentido sus personajes, en tanto que resisten, son personajes de decisión espiritual. En segundo lugar, Deleuze dedica el último capítulo de *La Imagen-Movimiento* y el primer capítulo de *La Imagen-Tiempo* a teorizar acerca del problema del pasaje de lo que posteriormente definirá como un “cine clásico” a un “cine moderno”. Inspirado en el gran crítico André Bazin, Deleuze propondrá al neorrealismo italiano como operando este pasaje, y el período de posguerra europeo como corte cronológico privilegiado. Ahora bien, desde el punto de vista clasificatorio que anima los estudios sobre cine (y como bien lo manifiesta el hecho de que cineastas como Yasujiro Ozu u Orson Welles hayan trabajado con imágenes-tiempo prodigiosas antes de que se operara un cambio de época “oficial”) lo que cuenta es menos el corte epocal establecido entre dos períodos supuestamente estáticos que los tipos de signos que permiten operar este pasaje, y que Deleuze define precisamente como “situaciones ópticas y sonoras puras” u “opsignos” y “sonsignos”. Lo difícil –dice Deleuze al comienzo de *La Imagen-Tiempo*– es saber en qué estos novedosos signos no constituyen verdaderos “tópicos” que más que posibilitar el cambio de régimen aseguran la transición de nuestros sentidos por medio de configuraciones que ya son las del orden establecido, y reintegran a este nuestra percepción no menos que nuestra acción.

¹Las dos calificaciones son de Borges, quien escribió la historia junto a Bioy Casares (Aguilar, p. 97).

²Para ampliar en torno a la abstracción lírica cap. 7, “La imagen-afección: cualidades, potencias, espacios cualesquiera” en *La Imagen-Movimiento*, Buenos Aires, Paidós, 2013, pp. 163-170.

Nuestra segunda hipótesis será, por lo tanto, que en la medida que *Invasión* constituye semejantes signos o situaciones definibles como aquellas en las que los seres humanos ya no saben o no pueden reaccionar – que se presentan en la película por medio del asedio de una potencia mucho más inquietante que la representada por los invasores de carne y hueso, que hunde su cuña entre sus mal llamados “héroes”, y que aparece revestida de un modo ambiguo en cada caso a tópicos que cumplen la función de ocultarnos algo intolerable en el mundo– podemos tal vez considerar su lugar en el cine argentino como oficiando este pasaje aunque de un modo paradójico. Ya que, si bien tanto Aguilar como Bernini han analizado la relación alegórica de *Invasión* con el contexto político y social de la Argentina en el momento de su aparición, nosotros intentaremos sostener en nuestra conclusión que resulta más inquietante el vínculo estructural que esta película sostiene con su futuro inmediato y que por medio de sus imágenes autónomas se vuelve manifiesto al modo de una anticipación más que de una alegoría. En efecto, solo este vínculo nos parece que permite dar cuenta de la extraña “literalidad” alojada en *Invasión* como su propio poder de repetición, el cual veremos que permite caracterizar tanto el acto de resistencia como la decisión espiritual. En virtud de él y de su carácter problemático, intentaremos que nuestro análisis de los temas principales de la película (el amor, la amistad, entre otros) que manifiestan esta potencia de repetición sean ponderados desde un punto de vista tentativo, provisorio y conjetural.

***Invasión*: ¿un film de resistencia?**

Invasión propone una cuestión precisa y múltiples respuestas: ¿qué significa el acto de resistencia? Pero quizás se deba empezar formulando esta problema por medio de otra pregunta: ¿qué relación tenemos con aquello a lo que resistimos? Uno de los modos posibles de responderla se presenta en la extraña entidad que se le otorga a la ciudad sitiada: “Aquilea 1957”, como gesto orientado en esta dirección, necesidad de volver a Buenos Aires, indesignable pero reconocible, a la vez en un pasado cercano pero bautizado con un nombre en apariencia inmemorial, “ciudad que no quiere defenderse” –dicen Don Porfirio y Herrera– “ciudad que es más que sus gentes”. ¿Resistir, no es justamente una cuestión de elección en este sentido: Buenos Aires o Aquilea? Ya que, de todos modos, el que no elige parece quedarse tan solo con Buenos Aires... ¿De qué otra forma ver la diferencia entre ambas ciudades si no es a través de la necesidad de una elección que puja por elegirse a sí misma de un extremo a otro de la película por medio de sus personajes a la vez ambivalentes y banales, así como del juego entre blanco y negro que se da en todo el film? Herrera insiste en que el problema es la gente, “que no se da cuenta” pero que quiere lo que los invasores quieren venderle: el estadio como centro de operaciones militar y de telecomunicaciones, la cancha de fútbol como tópico o consuelo que ocultará lo intolerable. Predomina el cielo gris de los indecisos. No obstante, una nobleza inesperada vendrá a enaltecer a estos “don nadie” que hacen de héroes, de manera que aún bajo el

augurio cantado de la muerte sus rostros entrarán en un solo plano viniendo de todas partes y haciendo a la cámara partícipe de las risas: es la Amistad, como fuerza directa del Tiempo, que resiste a la ignominia del estado de cosas presente.

¿Habría que decir, entonces, que finalmente en el acto de resistencia no se trata tanto de una elección entre alternativas, sino de una decisión que solo puede hacerse en la Amistad como única condición indispensable? Resulta una cuestión difícil de dirimir, ya que la amistad parece recaer en la película en una posición ambivalente respecto al amor, que parece ser su verdadero alternativo. Veámoslo tal como nos lo presentan sus personajes: nada mortifica más a Vildrac que continuar mintiéndole a su mujer; mientras que Lebendiguer, que afirma como mucho más lúcida a la amistad que al amor, les miente hasta el último momento, cuando de manera muy coherente viene a ser una mujer la que lo trae engañado a una trampa; pero Don Porfirio irá más lejos, ya que se justificará declarando que es necesario en las peores situaciones mentirle incluso a los amigos, ¿Y quién va más lejos que Moon a este respecto, ocultando su ceguera tan bien que a veces parece poder ver perfectamente? Corremos el riesgo de ver en estas opiniones banales a la Amistad como un simple tópico, una forma más de encubrimiento del poder, cuando no una ceguera voluntaria. Nos parece, en realidad, que la alternativa amor-amistad se ofrece de un modo paródico como falsa alternativa para el espíritu. Precisamente tal vez aquí se siga tratando –tal como lo vimos en la relación ambivalente con la ciudad– más que de opiniones, de los *actos de palabra*³ que conforman los datos para la única respuesta posible a un problema, una solución que no parece libre de cierta carga humorística: Cachorro le confesará a Vildrac: “Yo solamente le miento a las mujeres cuando les tengo miedo”. Pero ¿cómo evitar concluir con ello que la amistad se encuentra minada por tópicos sexistas, aunque sean parodiados, incapaces de ofrecer la menor resistencia a lo que ocurrirá? Como advierte Deleuze al final de *La Imagen-Movimiento*, no será parodiando el tópico que se obtendrá una verdadera imagen, una verdadera efectuación de una imagen novedosa o renovada. O como dirá Moon mismo, probablemente respecto a sí mismo: “más vale caer en gracia que ser gracioso”. Para ver mejor qué se esconde detrás de la aparente parodia a la topografía de Buenos Aires y a las relaciones amistad-amor, será necesario por tanto indagar más precisamente en qué comportan personajes de decisión espiritual Irala o Irene, e incluso Herrera, quienes encarnan por excelencia estos temas o problemas.

Tal es el caso de Irala: un hombre sin cualidades y cobarde que puede elegir finalmente el modo de vida del que es valiente eligiendo su propia elección de sacrificarse, irrepetibles veces: “si alguien debe morir, ese soy yo”. Se puede apreciar la extraña comicidad que acompañarán estas declaraciones en la película (así como los discursos supuestamente solemnes de Lebendiguer) no en el hecho de que “sepamos” que todos los personajes van a morir, sino en el hecho de que la misma oscura fuerza de repetición parezca manifestarse a la vez en su expresión más alta como elección espiritual y, en su expresión más ordinaria,

³Esta noción, trabajada por Deleuze en vínculo directo con el acto de resistencia, es tratada en el capítulo 9, “Los componentes de la imagen” en *La Imagen-Tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 2014, sobre todo pp. 334-335.

como simple banalidad u ocurrencia. No se trataría entonces, finalmente, de hacer de la amistad un tópico para volver cualquier muerte algo banal y cotidiano, sino que es más bien la muerte la que, vuelta una presencia real en lo cotidiano, tal vez no podría ser afrontada sin el gesto humorístico que sobrevive gracias a la amistad, y que destituye a aquella de cualquier significado. De manera análoga, elegir el modo de vida de aquel que es valiente no será elegir la muerte, sino elegir la elección de un modo de vida que –en este sentido– se libera de la muerte.

Es incluso por esto último que ni siquiera podemos “saber” con certeza que los personajes van a morir, como pone de manifiesto de un modo ejemplar el caso de Herrera: él, que no es más que un *habitus* del pasado, deberá abandonar durante un plano secuencia a la inesperada aliada encontrada en la mujer de limpieza, atravesando una bruma blanca solo para volver a sumergirse en una nueva profundidad por la que sale marchando. Orillero que ya no puede nada en un paisaje vacío y deshumanizado, devuelto a una vida todavía débil como las luces en hilera que trazan un camino en la oscuridad. En este plano de gran delicadeza visual se vuelve patente cómo la luz ha pasado a ser una función “háptica” del ojo de la cámara, táctil y visual a la vez, función sin la cual esta no podría guiarse en la oscuridad: ojo fatigado o devenido demasiado sensible a la poca luz que entra, a la manera de una conciencia que estuviera perdiendo su visión. ¿Momento excepcional antes de la Elección en el que la tensión entre blancos y negros se torna invivible y amenaza con extenderse a toda la naturaleza? Los árboles en *Invasión*, así como la tierra con sus pastos, parecen ser de otro planeta, imbuidos de un elemento blanco alienígena. Y los rostros, que tienden a perder sus diferencias bajo una luz demasiado potente, se acercan a una máscara mortuoria de manera continua: palidez tanto más inquietante, por cuanto parece apresar en ella una especie de vida inhumana.

El caso de Irene, sin duda el más complejo de la película, descubre la verdadera oposición topológica, más allá de Aquilea o Buenos Aires. Se trata de la relación entre superficie y profundidad, que en parte hemos anticipado. Solo en profundidad se conectan los fragmentos de espacio que componen los alrededores e interiores de la majestuosa casa. Pero es en la superficie que se operan las conexiones de espacios cualesquiera por los que transita Irene.⁴ Por eso habría que encontrar también en ella a un posible personaje de decisión espiritual. Solo que esta comporta una ambigüedad fundamental, y no sólo por cuanto no sepamos si es amiga o enemiga, sino más aún porque no es sino hasta el final que comprendemos en qué alternativa recaía su decisión. Ella no pasa por duelos con los invasores como Herrera y el resto; a cada rato actúa en situaciones que no se terminan de desocultar, introduciendo en ellas nuevas acciones como pequeñas variaciones indescifrables. La invasión es para ella una acción que ha venido a modificar la situación mientras que para el otro grupo es una situación al fin modificada. Por esta razón la ambigüedad de Irene se expresa plenamente en el estado de absorción de su rostro que se ablanda entre los espacios fragmenta-

⁴Los *espacios cualesquiera* son precisamente aquellos que el espíritu conecta con miras a realizar su elección, en tanto han perdido su homogeneidad y permiten una realización del *raccord* de infinitas maneras, “puro lugar de lo posible” (*La Imagen-Movimiento*, cap. 7, “La imagen-afección: cualidades, potencias, espacios cualesquiera”, Buenos Aires, Paidós, pp. 160-161).

dos del departamento. Pero precisamente esta ambigüedad parece deshacerse cuando su rostro se endurece en la decisión ya tomada al avanzar por la calle asumiendo su rol. Esto permite comprender la función que tienen los “personajes sonoros” en el film (así los llama Hugo Santiago⁵). A saber, propagar por todas partes esta ambigüedad que se hace y se deshace hasta el final, poniendo a Herrera y a Irene en estado de equívocidad permanente, de mutuo intercambio: ambos sospechando siempre sobre si él/la otro/a sabe quién es él, quién es ella realmente.

Y sin embargo, más allá de este duelo tácito entre Herrera e Irene, todo ocurre como si las sospechas de la película se orientasen exclusivamente hacia ella. Finalmente, Irene entrará al departamento llamando a Herrera, que limpia su arma y se esconde ni bien la oye entrar, para que no lo descubra. Ella parece buscar algo con urgencia por todo el departamento sin que sepamos cuál es la necesidad. Habría que tomar como una referencia a *Film* (Samuel Beckett, 1965) la escena inicial con la pared de ladrillos, y hacer valer el “*esse est percipi*”⁶ a lo largo de toda *Invasión* en relación a Irene. Ella ahora se acerca al espejo del cuarto y se percibe a sí misma tocándose el rostro, intentando asir un temor invisible. Sin dejar de percibirse, comienza a desvestirse y termina desnuda sobre la cama. Luego es Herrera el que la percibe y se marcha, sin ser percibido él mismo.

¿Qué ocurrió? Evidentemente, si la única que tenía realmente un secreto era Irene, también ella era la única que tenía razones para querer ocultarlo o contarlo. Los fragmentos de espacio cualesquiera del departamento dan fe de este esfuerzo espiritual por ajustar las conexiones de su elección: decirle (y demostrarle) a Herrera que son del mismo grupo. Al no encontrarlo en el departamento ella ya teme lo peor, sabe que él no podrá regresar, y ella llevar así a término su elección ¿Hay que decir que, tal como no hay elección de la muerte, tampoco hay elección del secreto, de la misma manera que no hay blanco sobre negro ni negro sobre blanco para el espíritu, sino que sólo hay blanco, gris y negro? Queda como último esbozo de esta ambigua posición la desconsolada mirada a cámara de Irene con la que cierra la película: algo que ya no es elección espiritual y que comporta la naturaleza del secreto (con otra potencia de repetición) terminará por ser el único testimonio de resistencia vivo del grupo en ella, gracias a ella, y que tal vez habrá sobrevivido para que otros continúen resistiendo.

Por último, el complejo vínculo cinematográfico entre estos personajes se pone de manifiesto en el carácter de “vidente” que podemos atribuir a esta cámara de visión débil, como si ella encontrara una libertad estética de movimiento independiente: la alegría de su propio modo de existencia o del autor (hacer cine).

⁵Ver *Invasión* en la versión que Malba.cine editó en el año 2007. Incluye entrevistas entre David Oubiña y Hugo Santiago en distintas locaciones de la película.

⁶“Ser es ser percibido”, según la famosa expresión del filósofo irlandés George Berkeley (1685-1753) aparecida en su *Tratado sobre los Principios del Conocimiento Humano*, Barcelona, Altaya, 1995, p. 56. Deleuze analiza detenidamente la estructura de *Film* en *La Imagen-Movimiento*, cap. 4, “La imagen-movimiento y sus tres variedades”, Buenos Aires, Paidós, 2013 pp. 101-104. y, según el principio berkeleyano, en *Crítica y Clínica*, cap. 4, “La mayor película irlandesa (“película” de Beckett)”, Barcelona, Anagrama, 1996 pp- 39-43.

Son movimientos que no se confunden ni con un montaje afectivo de espacios cualesquiera (por ejemplo, el camión y las “caras” de la ciudad al comienzo), ni con los sonsignos que inducen cortes en los nexos sensoriales de la imagen-acción (la extraña presencia que asola a la ciudad). Así, vemos cómo la cámara abandona a Irene, pero solo para tejer una relación entre ella, el rostro de un hombre que pasa y el de otro hombre de la misma oficina, para devolvernos finalmente a ella de nuevo. Son movimientos continuos que, según la expresión pasoliniana, “hacen sentir la cámara”. Como en la escena de inicio, en la que la cámara se aleja a toda velocidad de Herrera luego de haberlo tomado en primer plano. Pero también hay algo más: un gusto por la simetría en el montaje, haciendo que la moto y el coche salgan de un encuadre por la izquierda para entrar en el siguiente por la derecha. E incluso hay un montaje que juega con la simetría misma con la que se hace sentir la cámara: un movimiento continuo la aproxima a Herrera que avanza en un contrapicado, pero un primer plano de las manos de Cachorro jugando con sus monedas nos devuelve por donde veníamos, esta vez dejando de espaldas a Lebendiguer, que se aleja. Y, yendo más lejos aún, somos llevados a una especie de variación molecular de tipo vertoviana en distintos momentos de la película, la cual se vincula en cada caso a la tecnología de comunicación y a su gran velocidad de transmisión, asociadas ambas a la estación de los invasores y sus televisores (como cuando Herrera ingresa por primera vez al estadio, momento en que el “sonsigno” permuta un salto cuántico en el raccord). Finalmente, más allá de estas variaciones, uno de los puntos cúlmines de la película se logrará al desprender un verdadero “opsigno”⁷ en el que el movimiento filmado pasa a ser el del tiempo mismo saliendo de sus goznes: acontecimiento tanto más inquietante en la medida en que nada parece estar ocurriendo realmente y el capó del coche ya es el lugar insólito en el que se efectúa la *Invasión* siguiendo una simetría circular hipnótica, extrañamente aterradora.

Tal vez *Invasión* entera no sea más que este entretiempos salvaje, el cual media en todas nuestras elecciones, incluyendo las más banales, hasta el momento de elegirnos o asumirnos en alguna o varias de ellas. Es él quien terminará por separar a los amigos para reunirlos en la muerte, así como dividirá a los amantes que no se sabían reunidos. Y si estos sacrificios resultan necesarios, ello se debe a que sin estos el final de la película no sería capaz de anunciar de un modo sublime esa suerte de apertura al porvenir- luz natural ahora que llenará al ojo con preguntas formidables, volviéndolo a poner en camino: innumerables armas, innumerables integrantes de la joven resistencia naciente. El tiempo mítico de Aquilea, -tiempo de elección antes de la elección- parece ceder ante un futuro que es necesario abrir con nuevas elecciones. “Pero ahora tendrá que ser de otra manera”, clama uno de los jóvenes. ¿Nuevas elecciones para nuevos modos de existencia?

⁷Para ver en detalle las nociones de “opsignos” y “sonsignos” mencionadas en nuestra introducción, ver Deleuze, G. (2014) “Más allá de la imagen-movimiento” en *La Imagen-Tiempo*, Buenos Aires: Paidós, pp 11-43.

Conclusión ¿alegoría o anticipación?

En *La Fábula Cinematográfica* (2001), Jacques Rancière lanzaba contra los estudios sobre cine deleuzianos la temible objeción de plantear un pasaje entre una era clásica del cine a una era moderna en función pura y exclusivamente de la necesidad del pensador, y no de las películas o de las imágenes analizadas. De este modo, Rancière proponía como hipótesis retórica subyacente a los estudios sobre cine la idea de un pasaje alegórico entre dos eras del cine. Esta idea -que en su premisa inicial se hace eco de la acusación que Alain Badiou (1997) hiciera a la filosofía deleuziana de imponerse “monótonamente” a todo lo que analiza, poniendo como ejemplo precisamente los estudios sobre cine- ha encontrado otros modos de planteamiento: Dork Zabunyan (2011), por ejemplo, quien no ha dejado de formular cuestiones metodológicas de gran importancia alrededor de los estudios sobre cine, suscribe a la hipótesis de un pasaje alegórico entre eras del cine en los estudios deleuzianos, proponiendo la forma-vagabundeo como signo de esta transición, en lugar del quiebre de los nexos senso-motores que Rancière encuentra tratados por Deleuze en los personajes de Alfred Hitchcock, cuyo cine sería el punto cúlmine del cine clásico. Dejando de lado la plausibilidad de esta hipótesis para filmografías europeas y anglosajonas, en lo que respecta a cinematografías fuera de este marco como la argentina vemos cómo ella parece tornarse menos factible. De este modo, Jens Andermann (2011) observaba en la implementación de la alegoría durante el cine de post-dictadura argentina de los 80’ un medio específico para conjurar los potenciales de un nuevo tipo de cine, mediante un narrador-testigo cuya función sería evitar o compensar los posibles “excesos” de una imagen-tiempo directa salvaguardando todos los tópicos consustanciales a la época. Si bien *Invasión* se encuentra situada antes de este período, hemos considerado problemático el carácter alegórico que se atribuye a *Invasión* en lecturas de gran tenor crítico como las realizadas por Aguilar y Bernini, conscientes no obstante de este problema. De esta manera, si bien los dos autores postulan la existencia de una alegoría en *Invasión*, en ambas lecturas se enfatiza la carencia de referente o contenido concreto de esta, así como su remisión a un acontecimiento en su estado de cumplimiento antes que a un contexto político y social en el presente inmediato. Así, *Invasión* rompía con una mirada alegórica, de tono pedagógico muy cara en la historia del cine argentino, manteniendo la forma pero abstrayendo la “información” o el contenido, logrando con ello conquistar un nuevo tipo de cine fantástico (Bernini) o proponiendo un posible cine de resistencia del cual todavía restaría despejar la incógnita (Aguilar).

Por nuestra parte, sin pretender establecer *Invasión* como un corte historiográfico radical en la filmografía argentina, hemos intentado pensar de qué modo el acto de resistencia permite oficiar al interior de esta película como una figura de transición que, si bien no es alegórica, no obstante resulta problemática o paradójica, y que determina su ambigüedad específica. La razón de ello es que el acto de resistencia parece estar unido en la película en cada caso a decisiones espirituales que comprometerán a sus personajes en modos de existencia que seguramente no sobrevivirán, pero que solo habrán existido en virtud de seme-

jante elección. Ahora bien, en la medida que Deleuze dejó sin determinar el problema de la afinidad entre el acto de resistencia y la decisión espiritual, intentaremos precisar dos notas en común entre ellas que pueden colegirse de nuestro análisis. La primera afinidad general entre el acto de resistencia y la decisión espiritual consistiría, así, en su *potencia de repetición* que excede la simple elección circunstancial, pero también el éxito o el fracaso de la empresa a realizar. En segundo lugar, mientras la potencia de repetición en la elección espiritual se encuentra referida a sí misma bajo la forma concreta de un modo de vida o de existencia, la potencia de repetición en el acto de resistencia se yergue contra la Muerte, resultado de esto una complementariedad entre ambas que tal vez sea la razón de su alianza más profunda. Lo que las hace, no obstante, diferentes es el hecho de que la elección espiritual parece susceptible de ejecutarse únicamente en un régimen de la imagen-movimiento, bajo el modo de un montaje de planos afectivos, mientras que el acto de resistencia más bien nace en un régimen de la imagen-tiempo, bajo el modo de un “mostraje” que enfatiza el carácter *heautónimo* de las imágenes visuales y sonoras a partir de signos que forman otras tantas situaciones ópticas y sonoras puras ante las que ya no es posible reaccionar “naturalmente”.⁸ Creemos que parte de la singularidad de *Invasión* puede ser leída en el hecho de haber acoplado ambos regímenes de imágenes en una sola película a partir de la afinidad natural de dos de sus problemas centrales. Quizás sea en virtud de esta duplicidad estructural que no podamos evitar asignarle una función o un valor alegórico, siendo nosotros quienes, en cada caso, atribuimos retrospectivamente dicho valor formal a la película en función del contenido posteriormente encontrado, cuando los estadios de fútbol verdaderamente acabaron por convertirse en centros de tortura o de detención clandestina. En cambio, hemos preferido creer que, considerada a partir de sí misma, dicha estructura parece más bien haber poseído un positivo poder de anticipación respecto al oscuro futuro inmediato de nuestro país. Tal vez ello haya sido más que un hecho o una simple coincidencia; quizás todavía sea el testimonio de su perdurable potencia.

Bibliografía

Aguilar, G. (2009) “La salvación por la violencia: Invasión y La Hora de los Hornos” en *Episodios Cosmopolitas* en la Cultura Argentina, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Anderson, J. (2011) *Nuevo Cine Argentino*, Buenos Aires: Paidós.

Badiou, A. (1997) *El Clamor del Ser*, Buenos Aires: Manantial.

Berkeley, G. (1996) *Tratado sobre los Principios del Conocimiento Humano*, Barcelona: Atalaya.

⁸Para la noción de “mostraje” en tanto montaje propio en *La Imagen-Tiempo*, ver cap. 2, “Recapitulación de las imágenes y de los signos”, Paidós, Barcelona, p. 64. Respecto al carácter “heautónimo” que asumen signos ópticos y sonoros puros en la imagen-tiempo, cap. 9, “Los componentes de la imagen”, sobre todo pp. 243-244.

Bernini E. (2019) “Pensar la transición. Notas sobre Fernando Solanas y Hugo Santiago entre dos épocas”, en *Cines Latinoamericanos y Transición Democrática*, Véliz, M. (ed.), Buenos Aires: Prometeo.

Deleuze, G. (1993) *Crítica y Clínica*, Barcelona: Anagrama.

----- (2013) *La Imagen-Movimiento*, Buenos Aires: Paidós.

----- (2014) *La Imagen-Tiempo*, Buenos Aires: Paidós.

Rancière, J. (2005) *La Fábula Cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona: Paidós.

Zabunyan, D. (2011) *Les Cinémas de Gilles Deleuze*, Paris: Bayard.