

## *Monstrorum Artifex*

### **Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión***

---

#### *Teatro de operaciones*

Como Jaromir Hladík, el protagonista de “El milagro secreto”, Borges piensa que la irrealidad “es condición del arte” (OC 1: 510): la creación depende del imaginativo artificio, no del registro y la reproducción; es la distancia y no la pretendida fidelidad de la representación lo que promueve la emoción estética. En una reseña cinematográfica de 1937, escribió: “Entrar a un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle”. Si Borges comenzaba así su reseña sobre *La fuga* era, justamente, para reivindicar en ese film argentino la ausencia de color local y de las tautologías en que suele incurrir el realismo cinematográfico:

Buenos Aires, pero Saslavsky nos perdona el Congreso, el puerto del Riachuelo y el Obelisco; una estancia entrerriana, pero Saslavsky nos perdona las domas de potros, las yerras, las carreras cuadreras, las payadas de contrapunto y los muy previsibles gauchos ladinos a cargo de italianos auténticos (Cozarinsky 57).

Igual que *La Fuga, Invasión* (1969, Hugo Santiago)<sup>1</sup> dedica una particular atención al tratamiento distanciado de un espacio demasiado familiar. Indudablemente, en contra de las exigencias del verosímil realista, influyó en el film el estilo artificioso y estilizado que a Borges le gustaba descubrir en el primer Joseph von Sternberg y en los films negros de

---

<sup>1</sup> *Invasión*, ópera prima de Hugo Santiago, se basa en un guión del propio realizador y Jorge Luis Borges, a partir de un argumento firmado por este último y Adolfo Bioy Casares. Santiago volvería a colaborar con ambos escritores en su segundo film, *Les autres* (*Los otros*, 1974).

la década del 30<sup>2</sup>. En un momento clave del film, don Porfirio — el viejo jefe de los resistentes, que atesora la sabiduría de un filósofo o de un malevo — afirma: “La ciudad es más que la gente”. Nunca se explica en qué consiste esa superioridad que interpela a estos hombres de un modo irresistible como para que mueran en su defensa; pero es evidente que no se trata de un fácil patriotismo: si la ciudad (como un Moloch devorador) se nutre con el sacrificio de los suyos, es porque allí se condensan los esfuerzos individuales y alcanzan la dimensión de un lacónico heroísmo. Dijo Bioy Casares:

*Invasión* renueva el tema de la *Ilíada*, pero no canta la astucia ni la eficacia del vencedor, sino el coraje de unos pocos defensores de una Troya muy parecida a Buenos Aires. Allí no faltan la barra de amigos ni los tangos o milongas. Homero me disculpe: el corazón está siempre de parte de los defensores.

Quizá podría decirse: de parte de los derrotados. Aunque para el caso es lo mismo. Porque la ciudad de *Invasión* es un emblema: antes que un espacio urbano, se trata de un teatro de operaciones, un escenario simbólico en donde se despliegan las estrategias poéticas del film.

### *La estilizada maquinaria*

Según Edgardo Cozarinsky, cierto imaginario cinematográfico resulta fundante en la concepción borgesiana de la narración:

Hay un momento, que podría situarse entre *Evaristo Carriego* y la composición de “Hombre de la esquina rosada”, en que Stevenson y Von Sternberg suscitan por igual la atención de Borges, en que parece posible someter a los guapos del 900 y a Palermo a un tratamiento verbal equivalente al que *Underworld* aplica a Chicago y a sus gangsters. (24)

Joseph von Sternberg, Ernst Lubitsch, King Vidor: fines del período mudo y comienzos del sonoro, el apogeo de Hollywood. El universo cinematográfico de Borges parece restringirse a esos años en que da forma a su concepción de la narración literaria y que hacia 1935, con

---

<sup>2</sup> Aunque aquí voy a concentrarme en la relación entre Hugo Santiago y Borges, también resulta evidente en el film la influencia de Robert Bresson, con quien Santiago había trabajado en Europa. El estilo de Bresson se apoya sobre un depurado ascetismo y una marcada estilización. Gran parte del mérito de la ópera prima de Santiago proviene de su inteligencia para encontrar puntos de síntesis entre tradiciones estéticas tan disímiles como la de Bresson y la de Borges. Sin duda el común denominador entre ambas es el rechazo del realismo entendido como ideología estética de reproducción.

*Historia universal de la infamia*, está ya nítidamente configurada. Es indudable, entonces, que sus preferencias cinematográficas se hallan en consonancia con su poética de la escritura: Borges encuentra en el cine un dispositivo de resonancia en donde amplificar sus ideas generales sobre la narración.

En su análisis de Borges como crítico literario, Ricardo Piglia sostiene que todo autor practica siempre “una lectura estratégica, que consiste en la creación de un espacio de lectura para sus propios textos (...) escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de los textos que va a escribir o ha escrito” (19). Esta “lectura estratégica” o interesada articula las críticas cinematográficas que Borges escribe por esos años. ¿Qué ve Borges en los films que reseña? Por un lado, estima los argumentos logrados (lo cual le permite rescatar un film como *Marruecos*, que sin embargo lo ha decepcionado), los momentos significativos en donde se produce la revelación de una verdad estética (como ciertas escenas de *El delator* o de *Street Scene*) y la coherencia dramática en la construcción de los personajes (lo cual no excluye las contradicciones psicológicas, como lo demuestra su admiración hacia la brutalidad del héroe en *Prisioneros de la tierra* y su rechazo a la versión de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, que reduce el enfrentamiento a una polarización entre el Bien y el Mal). Por otro lado, desconfía de los clisés del nacionalismo (así, se queja de la falta de autenticidad de Dublín en *El delator*) y repudia el color local (sobre *Los muchachos de antes no usaban gomina* opina: “es indudablemente uno de los mejores films argentinos que he visto: vale decir, uno de los peores del mundo”, Cozarinsky 55).

Es posible constatar esas mismas preocupaciones y preferencias en los guiones que Borges y Bioy Casares escribieron juntos. *Los orilleros* vuelve sobre el arrabal, las historias de guapos y el mito oral del coraje, tal como aparecen en diversos relatos de Borges. Julio Morales es un compadrito que se interna en el Sur, a modo de viaje iniciático, buscando probar su valor y así resarcirse de una acción cobarde. “Buscar un hombre de coraje y de temple, si es que los hay – dice antes de partir –; desafiarlo y averiguar tal vez quién es uno” (Borges y Bioy Casares 26). *El paraíso de los creyentes*, en cambio, explora (a la manera de ciertos films de Fritz Lang o de Von Sternberg) el submundo exótico e inesperado de una Buenos Aires de *chinoiserie*, pleno de aventuras fantásticas y malvados folletinescos, como en los primeros seriales cinematográficos. Al principio del relato, Raúl Anselmi e Irene Cruz salen del cine luego de ver un film de gangsters. Ignorando que en seguida se verá entreverado en una intriga semejante, el joven reconoce

que esas películas son “inmorales y falsas”, pero que de todos modos lo atraen porque le recuerdan las historias fantásticas de su infancia animadas por Morgan, un jefe de pistoleros, que para él “fue como un héroe legendario” (83-84).

La estilización, el trabajo sobre los géneros, los personajes arquetípicos, la obsesión de una trama perfecta que gire sobre sí misma como un puro mecanismo, son el marco de esos relatos para el cine. En el prólogo al volumen que incluye ambos guiones, Borges y Bioy Casares reconocen que no han pretendido innovar en las convenciones genéricas y consignan que “ambos films son románticos, en el sentido en que lo son los relatos de Stevenson. Los informa la pasión de la aventura y, acaso, un lejano eco de epopeya” (8). Años después, *Invasión* recupera elementos de esos textos previos: la misma idealización crispada, la misma pulsión de heroísmo y el mismo espíritu épico.

### *Aquilea, 1957*

La sinopsis que escribieron Borges y Bioy Casares dice lacónicamente:

*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. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita. (Cozarinsky 86)

Ahí está ya toda la información necesaria: el tono, los personajes y el espacio. Por un lado, en su indefinición, en su desinterés por adscribir la historia a un determinado registro, la síntesis argumental impone un régimen narrativo ambiguo, propicio para la oscilación de lo fantástico. Por otro lado, la modalización con que define a los personajes determina su carácter paradójico: su verdadero heroísmo consiste, precisamente, en actuar con valentía sobreponiéndose al miedo. No intentan conquistar una hazaña; pretenden, en cambio, enfrentarse a su destino con cierta melancólica dignidad. Pero sobre todo, está la ciudad como topos trágico, como tarea interminable. Porque Aquilea no es cualquier ciudad; es un emplazamiento definido por el asedio, un espacio cerrado, sin puntos de fuga. Llevada al límite —se sabe— ninguna ciudad podría hacer frente a un sitio prolongado; y todo sitio pretende eso: extremar las condiciones más allá de las cuales no hay supervivencia posible. A largo plazo, el aislamiento se convierte en condena. Una muerte segura. No se trata, entonces, de vencer o ser derrotado. El enfrentamiento se plantea en otros términos; es un ejercicio de resistencia, una prueba de valor. Y si esto es así, lo verdaderamente trágico del ar-

gumento no es el resultado del combate sino la constatación de que no tiene fin.

*Invasión* es, ante todo, un espacio y un tiempo legendarios donde es posible escenificar una trama de aventuras sobre el mito del coraje: su máquina narrativa es un compuesto de criollismo y fantástico; de ese contraste, el film extrae su mayor productividad estética. Por eso, la distancia entre los términos puestos en contacto no intenta ser suturada por una intriga coherente. El film preserva cuidadosamente la heterogeneidad de sus materiales y destina su mayor atención a la formulación de un mecanismo fluido. El éxito de una trama así entendida no radica en la pobre verosimilitud realista sino en la pericia de un estilo donde poner a funcionar de manera eficiente un juego de elementos formales que en ningún momento renuncian a su diferencia.

Hay un prólogo, en el que se presenta a los bandos enfrentados y se anuncian todos sus elementos visuales y sonoros. Luego de los títulos, don Porfirio le anuncia a Herrera la inminente invasión:

—Tantos años sin salir de las vísperas. Ahora ellos están por entrar.

Ese día es hoy.

—Mejor así. Uno se cansa de esperar.

La defensa se organiza en dos relatos: el relato de los viejos y el de los jóvenes avanzan paralelamente, como ignorándose mutuamente. El primero narra la sucesión de muertes que diezma a los resistentes: constituye la línea principal de la trama, es el más visible y ocupa el cuerpo central del film. El segundo describe las operaciones clandestinas de los jóvenes que se aprestan a la resistencia: es más fragmentario y progresa de manera subterránea, insinuándose entre las vetas del relato principal. En el primer grupo milita Herrera, el protagonista; en el segundo, Irene, su novia. Tomando a la pareja como pivote, las dos líneas narrativas se entrecruzan en el mismo espacio para eludirse minuciosamente. Sólo al final se revela que ambos grupos estaban comandados por el mismo don Porfirio.

Hay un epílogo que trabaja sobre los mismos núcleos formales que el prólogo: eliminados los viejos, la nueva generación de resistentes ocupa la escena. Allí vuelven a enumerarse los principales elementos visuales y sonoros. Mientras reparte las armas entre los jóvenes, don Porfirio anuncia:

—Tantos años estuve preparándolos. Ellos ya están adentro. Ahora la resistencia empieza. Ahora les toca a ustedes.

—Ahora nos toca a nosotros. Pero tendrá que ser de otra manera.

La trama posee un diseño perfectamente simétrico; es decir, una forma cerrada dentro de la cual es posible desarrollar un tema (cierta relación con el coraje y con la muerte) y la espiral de sus variaciones<sup>3</sup>. Beatriz Sarlo ha analizado la predilección de Borges por las tramas perfectas de la literatura fantástica en la construcción de sus propias ficciones:

la literatura fantástica construye mundos hipotéticos basados en la potencia de la imaginación libre de los límites impuestos por las estéticas representativas o miméticas. Lo fantástico es un modo que sólo responde a sus propias leyes internas (...) Borges siempre expuso su argumento teniendo como enemigo a la novela realista, como si ésta fuera no sólo una forma del género sino una ideología cuya expansión sobre el resto de la literatura había que controlar. (126)

En *Invasión*, el recurso a una trama fantástica habilita la construcción de un objeto autónomo que gira sobre sí mismo y que desmiente el supuesto carácter subordinado de la representación. En lugar de apoyarse en la fácil referencialidad de la imagen cinematográfica para simular una imitación del mundo real, el film se construye contra toda transparencia: en la organización perfecta de sus componentes, evidencia su voluntad de artefacto estético.

La película se abre sobre un gran plano general de una ciudad que podría ser Buenos Aires a finales de los años 60; sin embargo, en seguida se imprime en la imagen un nombre y una fecha que desmienten esa presunción inicial: "Aquilea, 1957". Según Santiago, la elección del topónimo fue determinada por su mera belleza fonética. (La decisión, no obstante, está lejos de ser caprichosa: Aquilea fue una ciudad romana destruida por Atila en el año 452, después de un sitio de tres meses. Se ve, entonces, que la moderna Aquilea no desdeña las resonancias trágicas que marcaron el destino histórico de su antecesora). Por su parte, los guionistas dijeron haber elegido esa fecha precisamente por su insignificancia, porque no proporcionaba ningún dato en especial, porque suponía una temporalidad absolutamente contingente: si por un lado permitía conferir verosimilitud al relato, por otro lado eludía

---

<sup>3</sup> Santiago recuperará la noción de una trama simétrica en *Les autres*. También allí hay una abertura que contiene todos los elementos visuales y sonoros del film: se trata de una pura forma que "al ponerse en movimiento genera todo el film" (Santiago, en la introducción a Borges, Bioy Casares y Santiago 16). En *Écoute, voir (El juego del poder, 1979)*, a su vez, desarrollará con mayor complejidad la idea de un film estructurado en dos planos que se responden como voces en contrapunto. En Santiago, el concepto de estructura —en tanto sistema de combinaciones, variaciones y restricciones— parece responder menos a un patrón narrativo que musical.

tanto la referencia simbólica de una efemérides como la suspicacia interpretativa que provocaría la ausencia de un tiempo preciso.

Gracias al carácter analógico de la imagen fílmica, el cine ha sido particularmente sensible al realismo. Desde que David Griffith adoptó como modelo de representación la narrativa de Dickens, el realismo decimonónico ha sido una presencia tan constante en el cine que terminó por asumirse como su gramática natural.<sup>4</sup> La operación de Santiago no intenta contradecir la referencialidad, sino —apoyándose en ella— subvertirla. No se trata de ocultar la materia con que se ha construido esa pura forma ficcional que es la película; *Invasión* no intenta en ningún momento borrar las huellas del referente sino que todo su esfuerzo apunta a desrealizarlo<sup>5</sup>. Aquilea es y no es Buenos Aires. O mejor: Aquilea podría ser Buenos Aires despojada del color local que le imprimió la estética realista. Lo que resulta claro es que, en vez de contextualizar la acción futura del film, esa mención inicial de un espacio y un tiempo ciertos pretende ostensiblemente sustraer a la trama de toda adscripción fija a un referente. En todo caso, *Invasión* parecería buscar, desde el comienzo, una forma de nombrar que escape a esa inmovilidad sustantiva que impone siempre la nominación. Como en los idiomas de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde las formas verbales o la acumulación de adjetivos evitan nombrar directamente, también en el film de Santiago se trata de un desplazamiento, es decir, encontrar una forma de la representación que no detenga el vértigo de la percepción, que no la congele en una imagen fija.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Para un análisis detallado de la constitución del modelo de representación griffithiano, véase *El tragaluz del infinito*.

<sup>5</sup> *Las veredas de Saturno* (1985) es, tal vez, el film en donde puede percibirse con mayor claridad la manera en que Hugo Santiago se aprovecha de esa aparente inscripción realista de la imagen cinematográfica, extremándola hasta desmontarla y transformarla en un territorio contiguo a la alucinación. Si *Invasión* plasma la particular visión de Santiago sobre Buenos Aires y *Les autres*, sobre París, *Las veredas de Saturno* nivela ambos espacios en la misma dimensión de lo imaginario. Una doble ausencia: en la pesadilla del exiliado, París se desrealiza y se vuelve tan fantasmal como Aquilea.

<sup>6</sup> Es posible expandir la genealogía borgesiana del procedimiento. Además de los idiomas sustantivos de Tlön, pueden encontrarse en su obra numerosas descripciones de lenguajes no convencionales que se niegan a reducir la complejidad del mundo (véase, por ejemplo, el lenguaje de los Yahoos en “El informe de Brodie”) y sistemas de clasificación contradictorios o paradójicos (como los de “El idioma analítico de John Wilkins”). Por otra parte, los absurdos esfuerzos de Ireneo Funes fracasan precisamente en su pretensión de hallar una palabra justa y transparente, en

En este sentido, el uso de la literatura que se rescata en *Invasión* elude el tipo de relación parasitaria que los films más convencionales suelen establecer: se trata, aquí, de una mutua desterritorialización. Santiago no adapta; no va hacia la literatura sino en la misma medida en que exige a los escritores con los que colabora salirse de ella:

No intentar *confundir* el relato por un procedimiento (instrumento) literario y reproducir esa confusión en cine, sino —actitud opuesta— enfrentar el relato en cuanto *objeto natural* (como un rostro, una calle, un ruido) y tratarlo y modificarlo por medios cinematográficos, para hacerlo materia cinematográfica. (Borges, Bioy Casares y Santiago 13)<sup>7</sup>

La literatura (cierta literatura; e incluso: cierto uso de cierta literatura) no es aquí la mera garantía de una armazón argumental sino la piedra de toque de una poética que cuestiona el carácter asertivo y tautológico de la imagen cinematográfica. Los planos, podría decir Santiago, deben ser extraídos de la escena y no posados o tendidos sobre ella. Escapar del registro hacia la modulación formal. La cámara captura los objetos y los procesa para dotarlos de una nueva forma. El procedimiento —se notará— conserva las huellas de la concepción bressoniana sobre el cinematógrafo, que se resiste a toda *representación* en beneficio de la *estilización*: "Mira tu película como si fuera una combinación de líneas y volúmenes en movimiento al margen de lo que representa y significa" (Bresson 44). Las imágenes devienen materia volátil: formas inapresa-

---

su convicción de que es posible traducir la singularidad de la experiencia a un sistema que la fije y la preserve. También abundan los ejemplos en donde la percepción atesora una vivacidad que la representación traicionaría al intentar fijarla en una imagen. En "La busca de Averroes", por ejemplo, se lee: "La memoria de Abulcásim era un espejo de íntimas cobardías. ¿Qué podía referir? Además, le exigían maravillas y la maravilla es acaso incomunicable; la luna de Bengala no es igual a la luna de Yemen, pero se deja describir con las mismas voces" (OC 1: 584-585). Y en "El inmortal": "Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas" (OC 1: 539).

<sup>7</sup> Cuando Santiago explica por qué no adapta textos literarios aunque insiste en trabajar con escritores, se refiere a la necesidad de que cada film desarrolle su propio sistema expresivo. No se trata de apoyarse en la eficacia de un relato literario sino de utilizar el estilo de un escritor en beneficio de un proyecto cinematográfico preciso (véase Santiago 121-130). Esto es así tanto en el caso de Borges y Bioy Casares para *Invasión* y *Les autres*, como en el de Juan José Saer para *Las veredas de Saturno* o Claude Ollier para *Écoute, voir*.



bles, se han librado del oprobioso estatuto referencial de la óptica. Poner todo en oscilación, en estado de trance. De eso se trata.<sup>8</sup>

### *Una teratología urbana*

"Para *Invasión* hice un mapa —el que se ve en el film— que no es el mapa de Buenos Aires pero que allí se inspira", ha dicho Hugo Santiago. Y agrega:

El mapa está extremadamente trabajado y fue realizado por un urbanista. Es una ciudad más pequeña que Buenos Aires; imaginamos una ciudad de doscientos o trescientos mil habitantes, con los diferentes barrios y los diferentes espacios del film." (Baudou, Calame y Gayot 47)

El mapa de Aquilea (sobre el que se formulan y reformulan las estrategias de defensa en la casa de don Porfirio) muestra un compuesto urbano, un espacio sintético. En los dos sentidos: una ciudad que es una amalgama de elementos dispares; pero también una ciudad artificial, derivada. Lo inquietante de ese espacio otro no surge entonces de una alteridad absoluta sino, justamente, de su cercanía con lo que convencionalmente se considera real.<sup>9</sup> Aquilea es un *hrön*. No es mundo completamente otro; es casi nuestro mundo, apenas diferente, una leve desviación. Se trata de un espacio de diseño, un diagrama sinóptico. Pero ese mínimo desplazamiento de la representación es como una *con-*

<sup>8</sup> Esta misma concepción puede observarse en los *films de teatro* y en los *films de música*, que Santiago ha rodado paralelamente a sus films argumentales (*Electre*, 1986; *La geste Gibelline*, 1988; *Énumérations*, 1989; *La vie de Galilée*, 1991 o *La fable des continents*, 1992). Más recientemente, los teóricos del neoformalismo cinematográfico han desarrollado una propuesta en algunos aspectos semejante a la posición sustentada por Santiago. Véase por ejemplo la introducción a *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*.

<sup>9</sup> En esto Aquilea difiere completamente de lo que Pierre Jourde denomina "geografías imaginarias": creaciones *ex nihilo*, mundos autónomos, distantes, al margen del nuestro. En los personajes de *Les autres*, como en el tratamiento espacial de *Invasión*, la alteridad es un proceso; no es una negación sino una transformación. En ese segundo film, el suicidio de un hijo coloca al padre ante la evidencia de que nunca lo conoció. En su búsqueda por conocer las razones de esa muerte abrupta, el hombre es arrastrado hacia un proceso de extrañas metamorfosis: como si la pesquisa invirtiera de manera perversa el progresivo ascenso hacia la claridad de "El acercamiento a Almotásim", el hombre deja de ser él mismo y se convierte en muchos otros hasta que finalmente ya no sabe quién es.

*summatio mundi* que de pronto inaugurara una serie nueva.<sup>10</sup> La ciudad de *Invasión* no es una mera repetición de una ciudad conocida; como en los retratos de Galton, la superposición responde a una combinación selectiva que es, a la vez, la consecuencia de los diferentes fragmentos y su principio de organización. Espacio atiborrado, barroco, Aquilea aparece como un lugar reconocible y extraño; Hugo Santiago desarma la ciudad y luego vuelve a armarla con los mismos fragmentos, pero dándoles una configuración completamente nueva. El resultado es una ciudad inquietante y familiar, como un *déjà vu*.

Las exigencias del policial hacen que el relato circule de un muerto a otro; pero en *Invasión* eso no supone un desarrollo del conflicto hacia su resolución. Como en "La muerte y la brújula", donde cada asesinato es parte de una serie organizada según los puntos cardinales, en el film de Santiago los cadáveres se disponen como piezas en el diseño de una figura. Pero a diferencia del cuento de Borges, no hay aquí una trama secreta que de pronto cobre sentido; la única constelación que se vislumbra es una topografía perversa y el rostro callado de la derrota. Siguiendo los enfrentamientos entre invasores y defensores, la narración salta de una frontera a otra, de un punto cardinal a otro. Hace coexistir paisajes excluyentes en una continuidad y una vecindad improbables. La frontera Sur es un descampado, posiblemente cercano al puerto; la frontera Norte es una zona de depósitos fabriles y vías muertas; la frontera Suroeste es un suburbio de casas bajas; la frontera Noroeste se adentra en las sierras; la frontera Noreste es una isla en el delta. Esa disposición del espacio es aquí estructural, organiza la narración. El relato como enumeración topográfica: no hay desplazamientos entre esos diferentes puntos; la mínima intriga les ahorra a los personajes la tarea de trasladarse para cumplir con la acción. La ciudad de Aquilea está hecha de sitios emblemáticos, no de trayectos. En el espacio pleno de *Invasión* lo obturado son las conexiones entre los fragmentos, los espacios intermedios, los blancos. El film no narra sino que circula a través de las situaciones aisladas con que debería haber articulado su relato. En todo caso, no narra en el sentido tradicional de encadenar una serie de acciones dentro de una causalidad dramática. Muestra episo-

---

<sup>10</sup> En su enconada autonomía estética, la operación juega sin embargo su apuesta ideológica. En *Las veredas de Saturno*, por ejemplo, imágenes documentales de la represión ilustran el informe de un noticiero ficticio sobre ese lugar llamado Aquilea, que no es Argentina pero que se le parece demasiado. El discurso desnaturaliza la imagen: ese leve corrimiento produce un choque violento que, en un mismo movimiento, produce lo fantástico y su modulación como discurso político.

dios aislados, como microrrelatos. Y no los entrelaza sino que los pone en contacto prescindiendo de mediaciones. El montaje, que hace posible la configuración de la ciudad, rige también las inflexiones de la trama.

Podría decirse, entonces, que la elipsis es la operación básica del film. En ese sentido, el tipo de ruptura que produce Santiago sobre los modos convencionales de representación se asemeja a la de Resnais más que a la de Godard, aun cuando en los tres casos se trata de una unidad conflictiva que nunca se resuelve. Pero mientras que Godard trabaja sobre la confrontación y la fricción de elementos contradictorios para descubrir una impensada lógica entre lo disímil, Resnais opera por continuidad de lo diferente, sobre la imposible articulación de lo irreductible. Santiago, como Resnais, produce una inquietante fluidez. En una escena, Lebendiger y Moon se dirigen a la frontera Noroeste para encargarse del envío de las armas para la defensa. Las sierras de la provincia de Córdoba prestaron el modelo para el paisaje de ese confín, pero el interior del hotel está construido con fragmentos de edificios pertenecientes a tres lugares diferentes. De manera tal que tanto el paisaje como el decorado son espacios que sólo existen en (por) la composición del montaje. Los ejemplos podrían multiplicarse; pero lo que interesa aquí de esa operación es su carácter perversamente combinatorio: cuanto más perfecta, cuanto más racional resulta la continuidad lograda por el montaje, más evidente se revela su discontinuidad profunda.

Es lo que sucede con muchos de los animales fantásticos descriptos en *El libro de los seres imaginarios*: compuestos con partes de otros animales, no es la ausencia de armonía lo que los vuelve asombrosos sino aquello que se advierte en ellos como formación contra natura. (Habría que pensar, claro, que tal vez la percepción reduce toda diferencia conflictiva a lo monstruoso porque pretende apresarla con las categorías insuficientes de lo conocido). De la misma manera, si *Invasión* pertenece al género fantástico, eso se debe —ante todo— a su singular teratología urbana. Aquilea es una ciudad monstruosa. Pero en todo caso, lo monstruoso sólo pretende consignar aquí ese desacomodamiento de las heterotopías que provocaban la risa incómoda de Foucault.<sup>11</sup> Al respecto, Sylvia Molloy escribe:

Ni las series heteróclitas, ni la concepción —aparentemente aislada— de *disjecta membra* son ajenas al discurso borgesiano. Lo que sí parece-

---

<sup>11</sup> Para la definición del concepto de heterotopía en Foucault, véase la introducción a *Las palabras y las cosas*.

ría evitar ese discurso, en cambio, es la coordinación y la combinación de esos elementos sueltos en una *sola* imagen coherente. (193)

El juicio podría aplicarse a la ciudad de *Invasión*. Construido en el cruce de estéticas y tradiciones heterogéneas, el film extrae del conflicto su mayor potencia estética. Aquilea es el signo de una inadecuación. La ciudad acosada no es otra cosa que eso: el locus desgarrado de un enfrentamiento interminable.

### *Lo trágico cinematográfico*

Así planteada, *Invasión* es en cierto modo una colección de diferentes modos de enfrentarse con la muerte. No se trata de una excepción, ya que esa idea reaparece como una constante en otros films del realizador: en *Les autres*, por ejemplo (cuya trama se pone en funcionamiento por un suicidio), o en *Las veredas de Saturno* (cuyo régimen visual parece responder a la pregunta “¿cómo mira un cadáver?”). En todo caso, podría señalarse como un rasgo singular de *Invasión* cierto apuro de los personajes por acabar con todo. Como si la certeza de un fin constituyera un refugio mayor que la interminable incertidumbre de la espera. Tal vez por eso, Irala —el más timorato— se ofrece como voluntario para una misión suicida: “Si alguien ha de morir, el más indicado soy yo. Ustedes pueden ofrecer su valentía y su destreza; yo, sólo mi muerte.” Lebendiger, engañado por una mujer que lo entrega a sus asesinos, dirá con calma antes de la ejecución: “La verdad es que yo esperaba otra cosa. Otra cosa más agradable, pero que hubiera sido una mera repetición. En cambio ahora puedo satisfacer una curiosidad que siempre me inquietó: la de saber si soy valiente. Parece que sí. Que no la ofenda lo que dije.” Poco antes, frente a su torturador, Herrera —indudablemente el más cercano al ideal apolíneo del héroe— confesará que tiene miedo, aunque se niega a revelar dónde tienen escondidas las armas. Y cuando, contra todo consejo, acuda al estadio de fútbol para el enfrentamiento final, Irene sabrá que se dirige a una muerte segura porque —tal como se lo reprocha a don Porfirio— “él necesita ser valiente.”

En esa nostalgia de un destino épico, *Invasión* descubre una forma moderna de lo trágico. Y habrá que reconocer, entre los aportes estéticos de Hugo Santiago, su empecinamiento en recuperar para el cine una dimensión trágica. Todos, en el film, contribuyen a escribir ese destino que les está asignado y que los excede. Como en “Tema del traidor y del héroe”, los personajes parecen actuar para cumplir con ese fatum

irremediable. Pero al hacerlo, descubren la belleza irresistible de entregarse a una pasión. Y eso los redime de la condena al silencio.

David Oubiña  
Universidad de Buenos Aires

## Referencias

- Baudou, Jacques, Alain Calame, Paul Gayot. *Borges et le cinéma*. Reims: Maison de la culture André Malraux, 1989.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago. *Les autres*. París: Christian Bourgois, 1974.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares. *Los orilleros / El paraíso de los creyentes*. Buenos Aires: Losada, 1983.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Bresson, Robert. *Notes on cinematography*. New York: Urizen Books, 1997.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges en / y / sobre cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1985.
- Jourde, Pierre. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX<sup>e</sup> siècle: Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. París: José Corti, 1991.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Piglia, Ricardo. "Los usos de Borges (entrevista realizada por Sergio Pastormelo)". *Variaciones Borges* 3 (1997).
- Santiago, Hugo. "Partituras". Comps. David Oubiña y Gonzalo Aguilar. *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós / Universidad del Cine, 1997.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.