

# Invasión (1969) de Hugo Santiago



En 1969 se estrena *Invasión*, un film dirigido por Hugo Santiago (1939-2018) y con guión del mismo director junto a Jorge Luis Borges, en base a una idea general de Borges y Adolfo Bioy Casares. El film es el primero de una trilogía que Hugo Santiago completará tardíamente; el segundo film, *Las veredas de Saturno* (1986) contó con la participación como co-guionista de Juan José Saer, y el último, *El cielo de Centauro* (2015), con la de Mariano Llinás. En los avisos y afiches anunciando su estreno se replican los términos y la fraseología de la política revolucionaria o de las vanguardias (política y estética); pero no se trata de un discurso ironista que busca por ese medio contraponer arte y política, sino que el propio aviso o afiche se incluye como parte del artefacto que es la película, cuya modalidad constructiva exige desplazamientos respecto de los sentidos establecidos de ver y leer, para ir más allá.

En la sinopsis, Borges avisa: “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”. Imaginaria o real, dice. Pero sería incorrecto leer esos términos como una oposición; el propio enunciado trasmite el sentido de una indiferencia ante tal carácter. Podría ser una u otra, una y la otra. ¿Es realmente escindible la ciudad real de la imaginación sobre ella? Toda la discusión sobre las remodelaciones urbanas en la Europa del siglo XIX muestra el anudamiento de la ciudad imaginaria y la real. Precisamente el film se instala en una región a medio camino entre realidad e imaginación, se desplaza entre los registros “realistas” y su construcción “ficcional”. Y lo hace provocando perturbaciones en la percepción de la referencialidad.

La dificultad para ese enfoque reside en que el cine hereda de la fotografía la retención del referente. Entonces, ¿cómo representar la ambigüedad de lo real, del referente, si se supone que “todo está a la vista”? ¿Cómo mostrar ostensiblemente Buenos Aires pero a la vez poder afirmar que no es Buenos Aires? En el proceso constructivo de la ficción deberá haber un proceso destructivo, el de la inmediatez del referente: esa Buenos Aires no es Buenos Aires pese a los múltiples reconocimientos y nominaciones explícitas, como la oficina en la que puede leerse “Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires”, o el cartel del comercio de “Artículos regionales – Argentine souvenirs”, o aun el afiche que anuncia la realización de un festival internacional en Buenos Aires. Esas calles no son el centro porteño ni alguno de sus reconocibles barrios; ese año no es el 1969 de la filmación pero tampoco el 1957 de la ficción, desmentido por un plano en el que puede verse el lomo de “El hacedor” de Borges, editado en 1960; ese mapa —que casi no es un mapa, que casi es una maqueta— es de Aquilea, ciudad ficcional, pese a un contorno que retiene la figura de la urbe porteña. Pero para que esa dialéctica destrucción-construcción no derive en un pacto de suspensión completa del verosímil, el referente debe aparecer como tal; de allí que Buenos Aires o Argentina, como indicativos de lugar, o el libro de Borges, en términos temporales, *deban* ser expuestos. Como señaló David Oubiña, no hay elisión, borramiento del referente, sino construcción de la extrañeza de lo cotidianamente percibido y ya significado. Lo que queda elidido, difuminado, es la supuesta claridad de “lo visto”, lo que se opaca en el cruce entre

lo conocido y su extrañamiento por inclusión en una trama ficcional es “lo visible”. Ese visible no es directamente reemplazado por una visibilidad completamente ajena, sino que es resituado: se lo arranca de un régimen de visibilidad para el cual cada elemento ya porta una significación, se lo desmonta de una vista de sentido ya configurado, generando las condiciones para una nueva intelección de la situación, posibilitando —casi forzando— la emergencia de una *visualidad* diferente. La inmediatez del sentido de lo visible también es interrumpida por una “apertura” del plano visual por medio de un “espacio sonoro” inconsistente con la naturaleza sensorial de lo mostrado; es el caso, entre muchos otros, de la escena inicial, en la cual el personaje de Lautaro Murúa avanza por una calle dominada por la oscuridad, en los bordes fronterizos de la ciudad, e interrumpe su paso por sonidos de tacos y otros ruidos que claramente corresponden a un espacio interior; banda sonora que se repite, con más intensidad, en la escena campestre que comparten Julián (Lautaro Murúa) e Irene (Olga Zubarry). Intervención sobre lo sensible que también atañe a las actuaciones, alternadas entre construcciones realistas y recitados que, en su choque, desrealizan las escenas. De este modo, la indeterminación entre registro de la realidad y ficción se constituye en un procedimiento con la capacidad de renovar nuestra comprensión del mundo —político, social, intersubjetivo— pues al desnaturalizar lo visto y lo oído para abrir las significaciones, al provocar una interrupción de la sensibilidad, se forja como instancia (potencial) de acceso a un nuevo conocimiento.

Leyenda de unos héroes defensores que acaso no lo fueran. Conflicto entre defensores e invasores, aunque no se hacen más precisiones sobre unos y otros; los bandos contendientes se van presentando a medida que avanza una trama — que nunca llega a ser propiamente tal— que los configura a partir de una serie de contrastes, de oposiciones que expresan, cada una, un tipo de orden. Antagonismo entre dos órdenes, como señalara Gonzalo Aguilar, expuesto por medio de una serie de atributos estético-políticos: vestimentas con tonos oscuros para los defensores frente a indumentarias claras de sus enemigos; interiores cálidos y abarrotados de objetos artesanales de estilo mostrados en insistentes primeros planos, contra ambientes claros y despojados, con escasos objetos funcionalistas y artefactos tecnológicos modernos; modos de agrupamiento que

se apoyan en la sociabilidad de la pequeña comunidad de los amigos del café — en donde la pertenencia se conjuga con la individualización— contra grupos de invasores como exponentes de la “masa compacta” de la que hablara Walter Benjamin, todos idénticos, dispuestos en línea, apenas diferenciables funcionalmente, sin nombres. Las “razones” del conflicto están representadas, en primer término, estéticamente: apuntan a la cognición sensible del espectador, y surgen del tratamiento visual y sonoro del film.

Lo que puede inferirse del contraste estético entre órdenes rivales de pertenencia y agrupamiento, entre bandos en guerra, es que la resistencia se opone a una modernización invasora de tono consumista. Cuando finalmente la invasión tiene lugar, hacia el final de la película, la mayoría de los resistentes del primer grupo ya han caído en la lucha; en ese momento, distintos medios de transporte —aviones, camiones, automóviles, lanchas, e incluso, paisanos a caballo— es decir, “medios de comunicación”, penetran el territorio desde todos los puntos cardinales. Del mismo modo, “la batalla” final se desarrolla en el estadio, lugar del espectáculo y la comunicación de masas, precisamente en torno a la intención invasora de montar allí una “antena” de transmisión, elemento estratégico de la tal invasión y del nuevo orden que propicia. Asimismo, la mayor parte de las escenas del conflicto se viven en la calle o las fronteras, la lucha se va desplazando de calle en calle, de frontera en frontera, de punto cardinal a punto cardinal. Manejar, manipular, controlar y, sobre todo, *trazar* las fronteras es un trabajo sobre identidades y pertenencias, es una construcción de contornos identitarios, de producción de subjetividad. El film ya nos ha advertido sobre cómo interpretar esas fronteras, porque desde el inicio hay un tratamiento del espacio como materia visual, sonora y táctil que debe ser aprehendida racional y sensiblemente a la vez. De forma que en torno a esas referencias geográficas que son los puntos cardinales y las fronteras, y la misma *invasión* como pasaje a través de estos límites, la obra invita a descifrarlos como índices para pensar la subjetividad. Por eso Santiago, en un reportaje en 1971, sostenía que la invasión podía ser la de una potencia imperialista, pero también de un hombre por un grupo o por otro hombre.

Crítica de la modernización y de la modernidad que no se hace en nombre de ningún pasado premoderno. El punto de vista del film es también consistentemente moderno, de una modernidad distinta: podría decirse que este

conflicto, el que se trama en *Invasión*, es una contienda entre modernidad y modernidad. Y por eso puede tener múltiples interpretaciones y ser visto en términos propios tanto por jóvenes alterglobalizadores en los primeros años del siglo XXI como por trabajadores árabes de las plantas petrolíferas en Argelia en los años 70. La resistencia de Julián Herrera (Lautaro Murúa) y su grupo es, entonces, a un sentido de la modernidad, el que se desplegó como imperialista porque se articuló con las relaciones capitalistas de producción; resistencia, entonces, a la modernidad capitalista, a su fetichismo de la mercancía y a sus relaciones sociales; resistencia a las figuras de subjetividad que produce esa modernidad tardocapitalista del espectáculo de masas y la individuación serializada.

Ambigüedad productiva del film: para pensar la Argentina hay que verla como Aquilea, porque no es transparente, su verdad no es visible (el régimen de lo visible oculta la *invasión*, es decir, el carácter performativo de la subjetividad del dispositivo capitalista moderno). Lo que vemos debe ser “desnaturalizado”; la mirada misma debe ser desmontada de su *punto* de vista, para que pueda desplazarse por otros, corriendo cada vez el ángulo, estableciendo una *visualidad* nueva que haga surgir lo invisibilizado.

Como dice Oubiña parafraseando a Marx, no es posible mostrar sin interpretar, y no es posible interpretar sin transformar: la ficción de Santiago no es lo opuesto a lo verdadero sino lo que permite producir la verdad. El camino estético es emprendido allí donde los sistemas de conocimiento de la modernidad han querido abolir la dimensión sensorial-perceptiva del saber, reduciendo la estética al gusto o la apariencia, y disolviendo su poder cognitivo. Frente a la an-estética, a la alienación antisensorial de la modernidad capitalista, *Invasión* es un artefacto *artepolítico* que interrumpe por vía sensitiva dicha enajenación. Este aspecto es ya una dimensión política *del* film de Hugo Santiago, una politización del arte que no lo disuelve, sino que se sirve del mismo —de sus capacidades, de sus lenguajes propios y distintivos— para aportar a la inteligibilidad de la situación. Y que a la vez expande hacia el interior del arte cinematográfico las preocupaciones por hacer del mismo un elemento que contribuya a la elaboración de un saber, una nueva comprensión, por parte de los realizadores y de los

espectadores. Por eso Hugo Santiago podía decir que su cine era un sistema de conocimiento que deriva de la poética: ni representación, ni discurso, ni registro. Pero que a la vez precisaba un lector más que un espectador, es decir, de un productor activo de significaciones a partir del material visual y sonoro que este cine ofrecía.

La cuestión del saber es un elemento clave de la narrativa del film; en la resistencia se trata de un saber por experiencia; la invasión ofrece otro, el de los medios de comunicación, el saber mediatizado de la sociedad del espectáculo. El dispositivo del saber se ubica así en el centro de la lucha *en el* film. A la vez, el film como obra es una problematización de la misma producción cinematográfica en tanto artefacto de saber de la modernidad. O, para decirlo en el modo de la temática de *Invasión*, ¿cómo se hace para transmitir un saber que no sea al modo de la “antena” de la modernización del capital? O aun, retomando a Hugo Santiago: ¿qué tipo de “sistema de conocimiento” es este largometraje? La respuesta, evidentemente, no está sólo en el plano interno de la película sino en la obra-artefacto como expresión del conflicto y del modo de intervenir en el mismo. Es que en este artefacto fílmico se articula la temática del film con la problemática del arte-político: frente a la uniformización de la subjetividad consumista, el film le opone, en el plano interno, figuras de subjetivación y temporalidad alternativas, y en el modo de intervención *como* film, un dispositivo de inteligibilidad de la “verdad prohibida” (como se la nombra en los avisos del pre-estreno), es decir, un saber sobre la construcción del saber.

Cobra entonces entidad el nombre elegido para la ciudad, Aquilea, nombre mítico e histórico, como para apuntar que ambas escrituras deben dejar sus consabidas reyertas y aunarse en la producción de una ficcionalidad de lo verdadero, para elaborar un “modo de mostrar” que permita construir “un modo de ver”, como diría John Berger. El carácter reflexivo de cada toma, el montaje y el encuadre, la banda sonora y la fotografía, todos los elementos del cine están puestos a fin de construir una máquina de producir saber. Movimiento hacia el referente que no es encontrado sino construido y a la vez sospechado, y de ese modo se nos dice: si pretendemos ver la realidad argentina, hay que construir un sistema de pensamiento acorde a la complejidad de esa realidad. Porque mostrar esa realidad no es “reflejarla”, sino desconfiar de lo visible para ver algo más, aquello que no puede ser visto, lo latente, lo ocultado por las relaciones sociales

hegemónicas. Para ver Buenos Aires, Argentina y su situación, hay que mirarla como si fuera Aquilea, entre cercana y extraña, y no resolver taxativamente esa tensión, mantenerse en ella, como diría Bertold Brecht: ver lo real exige su ficcionalización.

La politización del arte cinematográfico que ofrece *Invasión* está lejos de cualquier disolución del cine —o del arte en general— en la política (como si ésta, además, ya estuviera dada). Entre sus gestos políticos, está el acto de intervenir en la producción cinematográfica brindando un artefacto de artepolítico que intenta reinstalarse en aquella encrucijada del cine tal como la veía Benjamin en los años 30: configurarse como herramienta de comprensión y producción de nuevos saberes y por lo tanto articularse con los movimientos de masa que devienen en clase, o rendirse a la industria cultural y a sus formaciones de masas compactas.

## ROBERTO PITTALUGA

Es profesor en la UNLP, en la UNLPam y en la UBA. Sus temas de investigación cruzan las problemáticas de la memoria de los sectores subalternos con las reflexiones sobre las formas de escritura de la historia.

Entre sus libros se encuentra *Soviets en Buenos Aires* (2015).