

Autora invitada

## Historia de la *Invasión* a Buenos Aires

---

MÓNICA BUENO, CELEHIS, UNIVERSIDAD DE MAR DEL PLATA, ARGENTINA

*"¿Tiene miedo, Don Wenceslao? Le encuentro razón; la cosa es como para meter miedo a cualquier reflexión. Y el más fácil: miedo a que te peguen y te duela"*

*Invasión*

### 1. INVASIÓN

**I**nvasión es un film de 1969 dirigido por Hugo Santiago Muchnik, con guion de Santiago y Jorge Luis Borges en base al argumento que escriben Borges y Adolfo Bioy Casares. *Invasión* se ha transformado en estos casi cincuenta años en una película de culto. Se estrenó en el Festival de Cannes y luego, en octubre de ese año, en Argentina, con un fracaso rotundo. Las crónicas francesas lo consideran hoy como uno de los mejores films argentinos de todos los tiempos y los críticos y directores argentinos lo ubican en un lugar emblemático.

Cuando la película es seleccionada para Cannes, Hugo Santiago les pide a Borges una sinopsis. Escribe Borges: "*Invasión* es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Lucharán hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita".

(Borges, site du film)

Varias claves hay en este texto que debemos tener en cuenta. En primer lugar, la ciudad imaginaria o real: Aquilea/ Buenos Aires. La disjunción indica, en verdad, superposición ya que las imágenes de Buenos Aires inventan a Aquilea. Por otra parte, el tema de la invasión cruza tradiciones antiguas y modernas: desde la guerra de Troya a la ciencia ficción, los relatos sobre la lucha, la resistencia, la victoria y el fracaso de una ciudad sitiada forman parte de la cultura universal y cruzan la épica, la novela, el fantástico y la ciencia ficción. Definitivamente esta superposición remite al juego sutil de la representación que nos propone la literatura de Borges.

Recordemos “La muerte y la brújula”, recordemos “El escritor argentino y la tradición”. En el ensayo Borges indica ese juego que sus amigos reconocen:

*Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en la que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano. (Borges, 1974, 270)<sup>1</sup>*

Ese fervor de Borges por la ciudad en la que nació es no solo una recurrencia literaria que tiene en sus primeros libros una eficacia poética de representación expresionista ( el poeta va hacia la ciudad y se define por ella) y de encadenamiento de imágenes de corte ultraísta, (todo lo aprendido en Europa define al poeta y a la ciudad). Su fervor es también una forma de experimentación sobre la manera de representar, una teoría sobre la relación entre literatura y vida. La frase “acaso no son héroes” de la sinopsis que Borges escribe sobre *Invasión* es indicativa de un heroísmo dudoso o ambiguo que implica también una conceptualización peculiar de la categoría.

## 2. LOS HACEDORES

A Jorge Luis Borges siempre le interesó escribir con otro. Basta revisar el tomo de sus *Textos recobrados* para encontrar tempranamente escritos con amigos. Por ejemplo, con Guillermo Juan publica “Itinerario de un vago porteño” (300) en *Martín Fierro* en 1927 y “Moderación de los proverbios” (306-307) en el mismo año. “Lo cacharon en Cacheuta”(268-269), con subtítulo muy interesante -“Capítulo de la novela próxima a desaparecer- (hace pensar en el experimento colectivo de la

---

<sup>1</sup> En el Prólogo a *Artificios* vuelve sobre la idea de una ciudad ficticia sobre la ciudad real: “pese a los nombres alemanes o escandinavos, ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio” (OC, 483)

*Novela del Presidente* de Macedonio Fernández con algunos martinfierristas), aparece también en *Martín Fierro* en 1926. Borges escribe este texto con Guillermo Juan, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Vallejo y Pereda Valdés. Casi la mitad de los textos del tomo de *Obras en colaboración* de Borges están escritos con Adolfo Bioy Casares. Margarita Guerrero, María Kodama, Betina Edelberg, Alicia Jurado, María Esther Vázquez, Esther Zemborain de Torres Duggan son los nombres de los otros colaboradores con los que Borges escribió. Debiéramos incluir en esta enumeración a Luisa Mercedes Levinson y Silvina Bullrich. Con la última Borges publicó en 1945 *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música, una selección de verso y prosa sobre el tema*. En 1955, aparece *La hermana de Eloísa* un libro con cinco cuentos: dos de Borges ("La escritura del Dios" y "El Fin" y dos de Luisa Mercedes Levinson ("El doctor Sotiropulos" y "El Abra") —. El quinto cuento, que le da el nombre al libro, fue escrito en colaboración.<sup>2</sup>

Como sabemos, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares hicieron de su amistad un acontecimiento de la literatura. Ese acontecimiento se define con ciertos atributos que constituyen la forma de esa literatura y diseñan una manera de ser amigos. Jacques Derrida en *Políticas de la amistad* se pregunta "¿Cómo podríamos no sólo ser amigos de la soledad, amigos de nacimiento (geborne), amigos juramentados (geschworne), amigos celosos de la soledad (eifersüchtige Freunde der Einsamkeit), sino incluso invitaros a formar parte de esta singular comunidad?". (Derrida, J., 1998, 95) Se trata entonces de ese modo de la comunidad, de una experiencia en común que determina una conjunción y una diferencia. Su resultado, su magnífica consecuencia, es siempre una forma nueva.

*En colaboración*. El término refiere la condición jurídica de esa actividad que tiene notas precisas. Así, por ejemplo, se definen tipos de colaboración: "Muchos son los supuestos de hecho en los que se produce una colaboración de varios autores en la producción de un resultado conjunto, se distinguen en función de que sean diferenciables o no sus aportaciones[3] y en atención al grado de concurrencia que se produzca[4]". (AAVV, 2000, s/N) De esta manera, la marca individual de los autores es un punto de atención: lo diferenciable o no de los aportes de cada uno

---

<sup>2</sup> Señala Fabiana Sabsay-Herrera: "Los cuentos escritos individualmente parecen haber sido seleccionados teniendo en cuenta una correspondencia lógica: dos de ellos pertenecen al género fantástico, "La escritura del Dios" y "El doctor Sotiropulos", mientras que los dos restantes se desarrollan en el campo argentino, haciendo alusión a elementos telúricos locales y utilizando términos gauchescos. (...) La hermana de Eloísa", constituiría un tercer tipo, unitario y diferente de los anteriores; en este caso se trata de un relato costumbrista en el que el humor ocupa un lugar central" Fabiana Sabsay-Herrera "Una efímera colaboración literaria: Jorge Luis Borges y Luisa Mercedes Levinson" *Variaciones Borges* 9 (2000) 229-230 227-237

## Polifonía

indica las clases de colaboración. En el Epílogo de sus obras en colaboración Borges explica su posición respecto a esta decisión peculiar de escribir con otro:

*El arte de la colaboración literaria es el de ejecutar el arte inverso: lograr que dos sean uno. Si el experimento no marra, ese aristotélico tercer hombre suele diferir de sus componentes que lo tienen en poco. Tal es el triste caso del narrador santafesino Bustos Domecq, tan calumniado por Bioy Casares y por Borges que le reprochan su barroca vulgaridad. (Borges, JL, 1998, 1047)*

Borges y Bioy colaboran (trabajan juntos) para lograr esta alianza. “Toda colaboración con Borges equivale a años de trabajo “ dice Bioy y agrega “Cuando nos encontramos a trabajar en los cuentos, Borges suele anunciarme que trae noticias de tal o cual personaje. Como si los hubiera visto, como si viviera con ellos, me refiere qué hacían ayer Frogman o Montenegro”. (Borges, J.L Bioy Casares, A, 2002 ,20) concluye Bioy . Esta alianza define una forma de trabajo que implica el humor y la ironía y que incluye, junto con la literatura, también el cine.

Borges y Bioy escriben tres guiones para cine: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* publicados en 1955 y *Los otros* junto con Hugo Santiago en 1975 y, como señalamos, el argumento de *Invasión*. En esta política de la amistad hacedora de obras de arte que los dos escritores establecen, un Hugo Santiago muy joven participará en los años sesentas. Los tres inaugurarán una comunidad de trabajo, de amistad y de buen humor.

Las alternativas del encuentro entre los dos escritores y el joven director podemos recuperarlas en Borges, el libro de Bioy y en la entrevista que Alejo Mogueillansky le realiza a Hugo Santiago en 2015. Nos interesa rescatar una escena.

Hugo Santiago conoce a Borges en los años sesentas como profesor de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires, justo antes de su viaje a Francia donde se formará en la nouvelle vague y será asistente de dirección de Robert Bresson, su modelo. Cuando regresa, Santiago a Buenos Aires, con la ayuda de Bioy, va a ver a Borges a la Biblioteca Nacional con una sola idea: la invasión de una ciudad. Borges y Bioy aceptan escribir el guion pero, por diversas alternativas -un viaje de Bioy, el casamiento de Borges- solo logran escribir el argumento.

Bioy Casares lo recuerda en su Borges:

*Sábado, 8 de julio. Comen en casa Borges y Hugo Santiago Muchnik. A Muchnik le digo: «Tengo, para usted, una buena y una mala noticia. La buena*

## Polifonía

*es que hemos concluido el resumen del film y que se lo regalamos para que haga lo que quiera. La mala es que no haremos el libreto». Como un caballero, como un buen perdedor, Muchnik acepta mis palabras. Dice que esas diez páginas que le hemos hecho son lo esencial y que gracias a ellas podrán seguir adelante con el film. Después de comer nos reunimos en el escritorio y leo el resumen del argumento, escrito por Borges y yo. Muchnik se declara satisfecho, feliz, conversa un rato sobre la película, sugiere detalles y modificaciones atinadas y hasta un posible título: Invasión*

*Comentará luego Borges: «Es un caballero. No flaqueó en ningún momento. Cuando esté solo en su cuarto se pondrá a llorar. Nosotros le entregamos un argumento que parece de Nick Cárter o de Nick Winter pero la realidad nos ha regalado una escena que parece de Henry James: el fervoroso admirador que descubre que los ídolos tienen pies de barro; que los colosos son chiquititos. La gente sobrevalúa nuestra capacidad literaria (Bioy, 1195-1996)*

Esta escena de 1967 es reveladora y tiene un efecto concreto: Borges escribirá el guion con Santiago ( Bioy viajará a Europa) pero también tiene otra evidencia: la mirada irónica de Borges entendida no como burla hacia otro sino como revelación paradójica y literaria de los hechos de la vida.

Tanto Bioy como Santiago reconocen que trabajar con Borges implica rigor, disciplina y humor. La risa es la marca de los encuentros y las frases irónicas de Borges regulan esa forma del encuentro. Santiago, en la entrevista filmada, recuerda las carcajadas incontenibles en las tardes de la Biblioteca Nacional. Imagina Santiago a los empleados de la Biblioteca, del otro lado de la puerta, intrigados por las risas fuertes y sonoras.

“Lo que más admiro en los demás es la ironía, la capacidad de verse desde lejos y no tomarse en serio. Después, el valor y la humildad, siempre que no sea ostentosa.” señala Borges (Matamoro, 1974,6) . La ironía, para Borges, es un ejercicio experimental en la vida y en el arte ya que implica la ineficacia del yo y el juego amistoso con el otro.

### 3. INVASIÓN EN BUENOS AIRES

Como señalamos al principio, el estreno de *Invasión* en Buenos Aires fue un fracaso. Luego de su presentación en Cannes y otros festivales alrededor del mundo, el film

llega a Buenos Aires en octubre de 1969. Ni la campaña publicitaria que jugaba en grandes carteles con el título de la película (a la mejor manera vanguardista, experimentando con la ambigua frontera entre lo real y lo ficticio), ni la proyección en el cine *Hindú* - un cine popular y concurrido de la famosa calle Lavalle- lograron la recepción esperada. Dice Bioy: "El film no llega a los espectadores; éstos ríen en los momentos trágicos y largamente se aburren. Nos vamos con precipitación, pero la gente (alguna famosa por la impertinencia agresiva) me detiene para felicitar me. Manucho (Mujica Lainez), tan cáustico; Dalmiro Sáenz, tan acometedor: ambos elogiosos y cordiales. (Bioy, 1463). Olga Zubarry, la actriz protagónica, en una entrevista en *Leedor* en 2008 aseguró "no entendí una sola palabra de lo que estábamos haciendo". La revista *Gente*, un magazine de actualidad de gran tirada en ese momento, recomendaba irónicamente *Invasión* "para mayores de 178 años". En plena "dictablanda" de Onganía, el contexto cinematográfico era muy particular: por un lado, un cine experimental con directores como Rodolfo Kuhn o Leonardo Favio. (Favio estrena *El dependiente* en 1969) y por otro, un cine "político" del llamado Grupo de Cine Liberación (*La hora de los hornos* de Pino Solanas y Octavio Gettino se estrena en 1968).<sup>3</sup>

La película de Santiago irrumpe en ese contexto político y cultural y entra en un circuito comercial (el estreno en el cine *Hindú* es indicativo) monitoreado por el Estado. Al respecto, señala Karina Felitti "En un contexto de creciente autoritarismo estatal las representaciones que podían llegar a cuestionar el modelo de ser nacional que el Estado y la Iglesia Católica buscaban sostener fueron censuradas." (Felitti, 2007, 3) La película de Santiago, Bioy y Borges efectivamente no responde a esos ideales que aúnan el concepto de familia cristiana con la imagen de un estado nacional paternalista y autoritario. La marca experimental de la película se pierde ante un público heterogéneo en un circuito comercial y la huella política se esconde en la estela de lo fantástico e incomprensible. Al fracaso del estreno le sigue un periplo particular y una serie de interpretaciones antagónicas y paradójicas.

---

<sup>3</sup> Al respecto señala Charo López Marsano "La propuesta teórico-práctica de *Cine Liberación* se desplegó en estrecha vinculación con la cultura, las acciones y los debates que atravesaron al movimiento político en el que se generó, el peronismo. Este colectivo, impulsor del *Tercer Cine* argentino, se formó en los años sesenta al calor del proceso de realización y circulación de *La Hora de los Hornos*. En ese contexto de radicalización, más allá de la función político-ideológica que sus miembros le asignaran al medio, el grupo supo explotar la capacidad crítica y reflexiva del dispositivo cinematográfico." (López Marsano, <http://revistamestiza.unaj.edu.ar/>)

#### 4. LECTURAS E INTERPRETACIONES

Si debemos condensar las lecturas e interpretaciones sobre *Invasión*, podemos marcar tres líneas excluyentes.

La primera línea asocia la película a la lectura política de Juan José Sebreli sobre “Casa tomada” de Cortázar: eso otro que invade -tanto en el cuento cuanto en la película- representaría el peronismo frente a la clase media. Evidentemente la relación de Borges y Bioy con el peronismo, la evidencia de “La fiesta del monstruo”, cierto elitismo que vinculaba a Santiago y a muchos integrantes del equipo de filmación con el Instituto Di Tella son indicios de esa lectura. Señala Sebreli: “Un cuento de Julio Cortázar, ‘Casa tomada’, expresa fantásticamente, aunque el autor no se lo haya propuesto, esta angustiosa sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media» (Sebreli, 1990,104).

Esta interpretación, que Julio Cortázar negara rotundamente con el artilugio del relato soñado, es decir, la pesadilla hecha literatura, constituye una constelación hermenéutica de una zona de la cultura argentina que define la relación de la clase media con la llegada del peronismo.<sup>4</sup>

Una nota de Hernán Ferreirós en *La Nación* del 3 de septiembre de 2019, en ocasión de cumplirse los cincuenta años del estreno de la película, corrobora la vigencia de esa lectura. Señala Ferreirós:

*Desde una perspectiva similar, la película puede ser entendida como una derivación más del conjunto de metáforas en torno a la "invasión" que produjo la llegada de trabajadores rurales en busca de empleo a la capital en la década del 40, en relatos como "Las puertas del cielo" o (según la exitosa lectura de Juan José Sebreli) "Casa tomada", de Julio Cortázar; incluso "La fiesta del monstruo", de los propios Borges y Bioy, que narra un 17 de octubre en Plaza de Mayo como una parodia de "El matadero". No es descabellado incorporar la película a esta tradición. (Ferreiros, 2019, S/N)*

La vigencia en el siglo XXI de esta interpretación está dada por el tiempo verbal y el adjetivo “exitosa” que define la implicatura del cronista. La última frase de nuestra cita certifica esa posición. Una tradición, entonces, que se actualiza y alimenta en cada periodo histórico y que refiere de manera precisa la interpretación de los

---

<sup>4</sup> Julio Cortázar ha reiterado en varias oportunidades el origen onírico de su cuento. [2] Citamos el fragmento de una entrevista donde Cortázar explica da cuenta de este origen: <https://www.youtube.com/watch?v=5PjoxnppeMQ>

acontecimientos políticos y sociales de la Argentina. Al respecto, Juan Pablo Feinmann le pone título a esa tradición: “la metáfora de la casa tomada”. En una contratapa publicadas en *Página 12*, Feinmann describe críticamente la interpretación de la casa tomada:

*Toda la historia de nuestro, con frecuencia, incomprensible país puede pensarse por medio de la metáfora de la casa tomada. Los sectores de poder de la Argentina siempre se asumieron como lo Uno. Lo Uno fue (y es) lo esencial, lo primero, lo indivisible y lo bueno. Lo Uno se propuso y se propone el control, el dominio, la exclusión o, sin más, el exterminio de lo Otro. Nunca su inclusión Lo Uno fue siempre lo Uno: el Poder. Lo Otro tuvo diversas encarnaciones: fueron los gauchos, los negros, los indios, los “insolentes” inmigrantes, la “chusma” yrigoyenista, los “cabecitas negras”, los “subversivos” y (hoy) la “delincuencia” y los nuevos inmigrantes: los bolivianos, chilenos, peruanos y paraguayos. Que parecieran ser los más recientes en eso de tomar la casa. ( Feinmann,2001)*

Feinmann lee sobredeterminación en la que se funda la interpretación. Así define los elementos seleccionados de esa tradición que desde una mirada genealógica tiene múltiples procedencias en la historia política y cultural de la Argentina y funciona como corroboración del gesto de usurpación e ilegalidad que ese Otro tiene en relación con Uno.

La segunda lectura implica una interpretación del arte en general y de la literatura y el cine en particular: la marca anticipatoria. Para muchos, la historia de *Invasión* anticipa las Dictaduras latinoamericanas, la represión, la tortura y la desaparición de personas. En la escena del estadio de fútbol (la cancha de Boca) se lee la escena futura de los fusilamientos en el estadio de Santiago de Chile. La mención de la picana es otro indicio de esa relación con lo real. Pero hay un dato insoslayable para entender la operatividad de esta lectura: en 1978, durante la dictadura militar, fueron extraídas de un laboratorio varias bobinas del negativo original de la película. *Invasión* prácticamente desapareció. Solamente circulaban copias deterioradas en 16mm, y más adelante una versión VHS en malas condiciones. Recién en el año 2000 ante el hallazgo de una copia de 35 mm la película se pudo restaurar y empezó una circulación que le dio un lugar absolutamente nuevo al film. El propio Santiago participó en esa restauración. El robo de los negativos en 1978 indica esa lectura política y el peligro del film como alegato sobre la resistencia y la lucha clandestina frente al poder hegemónico.



## Polifonía

Dos notas sobre esta interpretación. Por un lado, la relación que el arte tiene con la vida (relación de distancia o cercanía según las estéticas) que permite que el receptor encuentre en una obra de arte la potencia de un acto por venir. En este caso, la ficción de *Invasión* diseña un mundo alternativo con leyes propias cuya autonomía, en este caso, se funda en una ciudad inventada. En Aquilea, superpuesta sobre la ciudad real, Buenos Aires diseña la potencia de una lucha por venir. Se cuenta una historia de complot y resistencia frente a un enemigo que está en la ciudad. Leer la película como anticipación es darle un sentido que se sostiene en el peso del efecto como injerencia en lo real. La noción de sentido tiene entonces la dimensión de lo aun no acontecido que Nietzsche le adjudica en sus *Fragments postumos* de 1887: "INTRODUCIR UN SENTIDO - esta tarea aún permanece bajo el estatuto absoluto de lo que está por lograrse, si se admite que en ella no reside sentido alguno", (Nietzsche, p.34).

La tercera interpretación ubica a la película en la tradición de la ciencia ficción y la relaciona con *El Eternauta* de Héctor Oesterheld. La invasión extraterrestre sobre Buenos Aires y la batalla en la cancha de River son puntos de evidente semejanza. La paradoja de esta lectura es que emparenta a la película con una historieta que fue leída como una alegoría de la resistencia peronista en plena proscripción. Se podría pensar que la relación de la película con la historieta está también en la enciclopedia literaria de los dos escritores: Borges y Oesterheld compartían el gusto por Herman Melville y Joseph Conrad y la idea de que la ficción diseña un mundo con leyes propias que el receptor actualiza de acuerdo con su propio universo. Juan Sasturain ha señalado que Oesterheld fue un escritor de aventuras, atributo que Borges celebraba en cualquier escritor (basta recordar como ejemplo el Prólogo de Borges a *La invención de Morel* de su amigo Bioy). Cuentan que Borges y Oesterheld se conocieron cuando el primero era Director de la Biblioteca Nacional y el segundo no había comenzado su militancia. La diferencia entre los dos escritores es ideológica y política: Héctor Oesterheld fue secuestrado y desaparecido el 3 de junio de 1977. Desaparecieron también sus cuatro hijas, dos de ellas embarazadas y tres de sus yernos.

Sabemos que la ciencia ficción tiene como dispositivo fundamental la especulación sobre las posibilidades del futuro que la ciencia y la tecnología permiten avizorar. La diferencia con lo fantástico reside justamente en la probable efectuación en el tiempo de esos diseños de mundo. Una ciudad invadida determina la oposición nosotros/ ellos. En la historia de *Invasión* ese otro es inquietante porque sus atributos son humanos. La película nos muestra cómo se confunden unos con otros

hasta el punto que como espectadores debemos estar muy atentos para distinguirlos.

Por supuesto, las interpretaciones no se agotan en estas tres líneas. Muchos analistas destacaron la influencia de la nouvelle vague (pensemos en Alphaville de Godard) así como cierta atonalidad de los personajes que remite a la marcación del cine de Robert Bresson. El nombre de la ciudad, Aquilea, como señalamos, dialoga con la tradición clásica: la ciudad sitiada remite, por supuesto, a la guerra de Troya.

## 5. LA AUTONOMÍA DE LOS MUNDOS DE FICCIÓN

De la misma manera que Julio Cortázar respecto de “Casa tomada”, los autores del film subrayaron la autonomía de *Invasión* en relación con cualquier forma reductiva de interpretación. Borges dio claves para comprender la película en una de las charlas con Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, y marcó el experimento vanguardista: “

*Se trata de un film fantástico y de un tipo de fantasía que puede calificarse de nueva. No se trata de una ficción científica a la manera de Wells o Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo: y tampoco es psicológicamente fantástico. Se trata de una situación fantástica: la situación de una ciudad que esta sitiada por enemigos poderosos y defendida – no se sabe por qué- por un grupo de civiles. (Sorrentino, 1972, 82)*

Por su parte, Hugo Santiago en la presentación de *El cielo del Centauro*, su última película, en el BAFICI 2015 cuenta: "Empezaron a aparecer distintas lecturas e interpretaciones que fueron cambiando con los años. Hace muy poco se hizo un reestreno de *Invasión* en París y jóvenes apasionados empezaron a decir que estaban mal las lecturas políticas que se habían hecho en los setentas, porque en realidad era un film sobre... ¡ecología!" (Santiago, 2015, S/N)

Las tres líneas que describimos refieren hermenéuticas fundadas en el contexto del interpretante y es fácilmente diferenciable en todas ellas el dispositivo del miedo frente a un modo peculiar del heroísmo. El miedo es evidentemente la respuesta primaria a la amenaza. La película muestra las implicancias del miedo en las acciones de los personajes y en las causas y los efectos de los acontecimientos que se desarrollan que define también una suerte de ética de la voluntad. Así puede leerse la decisión final de Irala que aparece reiteradamente como un cobarde pero que se

redime en el acto suicida que lo lleva a la muerte: "Si alguien ha de morir, el más indicado soy yo. Ustedes pueden ofrecer su valentía y su destreza; yo, sólo mi muerte." será, entonces, el voluntario de una misión suicida. De esta manera, la valentía se desprende como un ejercicio extremo y contrario del miedo. Lebediger, el seductor, entregado por una mujer a sus asesinos, antes de morir dirá con absoluta calma:

*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.*

El protagonista, Herrera, tiene miedo. Se lo dice a su victimario pero se niega a revelar dónde tienen escondidas las armas. Así su acto final en el estadio de fútbol es interpretado por su mujer, Irene, que le dice a don Porfirio: "él necesita ser valiente." David Oubiña define esa estrategia de *Invasión* como la "nostalgia de un destino épico". Para el crítico de cine "Invasión descubre una forma moderna de lo trágico" (Oubiña, 1999, 80). Esa forma de lo trágico es también uno de los principios constructivos de la poética de Borges que implica, como todo lector de su obra sabe, la asunción del propio destino en muchos personajes de sus historias y sus reescrituras.

En la película los que resisten exhiben su miedo, lo enuncian casi como condición de la efectuación de la resistencia. "¿Tiene miedo, Don Wenceslao? Le encuentro razón; la cosa es como para meter miedo a cualquier reflexión. Y el más fácil: miedo a que te peguen y te duela", le dice Don Porfirio, el jefe de la resistencia, al gato que lo acompaña. La escena es contundente y describe esa dimensión de lo personal e íntimo en el marco de una comunidad que debe pelear por su libertad.

Esta "forma nueva" que film propone, a la que aludía Borges en la entrevista con Sorrentino, tiene asideros en las poéticas de los tres hacedores de *Invasión* ya que explora una definición del heroísmo que implica la excepcionalidad de un individuo en el acto que lo define de una vez y para siempre. No se trata de la excepcionalidad del héroe que representa a su comunidad pero está por encima de ella sino de un tipo de héroe que Lukács definiera en su *Teoría de la novela*: un héroe problemático que vive en un mundo complejo. Emilio Gauna, el protagonista de *El sueño de los héroes*, se constituye en ese tono de tensión entre el miedo, la cobardía y la valentía. En *El cielo del centauro* (2015), su última película, Santiago juega irónicamente con los atributos de este tipo de personaje.

Por otra parte, es en este sentido que los personajes de la película se emparentan claramente con el Eternauta (recordemos a Juan Salvo a punto de ser convertido en robot) antes que con los hermanos de “Casa tomada” que nunca enfrentan el peligro. De esta manera se instituye una constelación cultural que tiene como atributo fundamental la exploración de lo humano. Volvemos a la sinopsis escrita por Borges “acaso no son héroes” nos dice. Y define el carácter de los personajes que resisten y anula de esta manera aquella concepción tradicional del heroísmo que Carlyle en pleno romanticismo había definido en sus célebres conferencias en Londres que dieron lugar a un libro al que Borges se refirió repetidas veces: *De los héroes, del culto de los héroes y de lo heroico en la historia*. “ Dice Carlyle-señala Borges- que los hombres han reconocido siempre la existencia de los héroes, es decir de seres humanos superiores a ellos”. (Arias-Hadis, 2000,77) Para la mirada irónica de Borges, esa excepcionalidad es una falsificación, una conjetura romántica y una creencia totalizante. Los personajes de *Invasión*, decíamos, contradicen esa excepcionalidad y, por lo tanto, su heroísmo implica una forma construida a partir del miedo.

En *Miedo: una historia cultural*, Joanne Burke señala que los objetos del mundo que provocan miedo varían históricamente. Sin embargo, señalamos nosotros, la acción de entrar en el espacio del otro siempre resulta amenazante. De ahí que la crítica haya señalado la relación de *Invasión* con la tradición clásica. Sin embargo, la falta de explicación, la ambigüedad en las resoluciones, el vacío de referencias históricas y la dimensión alegórica de la película permiten, como vimos, que el efecto inquietante se actualice de manera diferente en cada contexto en los cincuenta años del film.

Es esa historia inventada la que posibilita la pluralidad de miradas, esto es, se trata del principio constructivo de la ficción autónoma. Si revisamos los principales planteos teórico sobre la ficción encontramos, como lo indica Pozuelo Yvancos, tres líneas de la teoría de la ficcionalidad: la filosofía analítica que desemboca en la teoría de los actos de habla, las teorías de la ficcionalidad del discurso y finalmente las teorías de los mundos posibles ficcionales.

Nos interesa, en este caso, la tercera línea que parte de la teoría leibniziana de “mundo posible” y trata de dirimir el estatuto de ese mundo posible literario según rasgos de especificidad que se establecen como alternativos al de la lógica modal. (Pavel y Dolezel).. En *Mundos de ficción* Thomas Pavel se interesa en la lógica de los mundos posibles, así como en la filosofía del arte y la literatura. Propone el análisis de las relación entre mundos de ficción y el mundo real a partir de tres proposiciones: la semántica de las estructuras salientes, la pragmática de las

tradiciones culturales y la estilística de las restricciones textuales. Uno de los puntos de su teoría que nos interesa especialmente es la diferenciación entre el mundo de ficción y el texto que se escribe sobre ese mundo inventado. Los lectores (espectadores, en este caso) accedemos solamente al texto, no podemos conocer directamente ese mundo que el arte nos propone. Las decisiones del artista sobre la forma del texto, sus escamoteos, las descripciones y las alusiones indefinidas, en definitiva, las restricciones textuales nos permiten tener una visión parcial de ese mundo. La resignificación de las tradiciones culturales define también. Finalmente, el concepto de “estructura saliente” que Pavel acuña determina la distancia del mundo posible con respecto al mundo real. En este trabajo intentamos analizar las tres proposiciones y describir esa forma peculiar del film.

En este momento de nuestro análisis nos interesa presentar una posible inscripción de *Invasión* en una constelación diferente. María Negroni en tres libros de ensayos, *Museo Negro* (1999), *Galería fantástica* (2009) y *Film noir* (2015), despliega varias hipótesis sumamente revulsivas sobre la estética gótica. Negroni lee la literatura fantástica latinoamericana como continuidad del gótico tradicional:

*Leo la literatura fantástica, en especial la literatura fantástica latinoamericana, como una deriva concentrada y sutil de la literatura gótica de los siglos XVIII y XIX. En ese corpus nocturno y afiebrado están contenidos, en efecto, todos los motivos y obsesiones que harán del fantástico latinoamericano una nueva forma de resistencia a las cárceles de la razón y las claustrofobias del sentido común. (Negroni, 2015, 157)*

En el corpus de Negroni están Borges y Bioy. Se trata, nos dice, de un escenario onírico en el que: “Algo invade algo y las jerarquías se borran” (Negroni, 2015, 160) Pensamos que *Invasión* podría formar parte de ese universo de textos artísticos que sacuden la incredulidad y, de alguna manera, consuelan. La derrota del miedo y la resistencia definen en la película ese consuelo del que nos habla Negroni.

Esta posibilidad del arte resulta un ejercicio fuertemente político que Giorgio Agamben conceptualizó como “la inoperatividad del arte”. Es lo que hace que artistas y receptores suspendamos nuestro lugar en el mundo para constituir la acción del pensamiento.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Señala Agamben “El arte no es una actividad humana de orden estético, que puede, eventualmente y en determinadas circunstancias, adquirir también un significado político. El arte es en sí misma constitutivamente política, por ser una operación que hace inoperativa y que contempla los sentidos y los gestos democráticos de los hombres y que, de esta forma, los abre a un nuevo uso posible. Por eso, el arte

## 6. CODA. LA FORMA DEL CRIOLLISMO METAFÍSICO.

En 1926 Jorge Luis Borges publica *El tamaño de la esperanza*, su segundo libro de ensayos. El libro se abre con un ensayo del mismo nombre que es en verdad un programa político y estético. Borges reclama allí “un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte” (Borges, 1993, 14) y pide en el final del texto: “A ver si alguien me ayuda a buscarlo” (Borges, 1993, 14). Creemos que este criollismo metafísico es el dispositivo de la magna ópera de Borges y está presente en *Invasión*. Aquilea es una ciudad criolla, sus habitantes nos lo enseñan; la escena de la milonga es uno de los momentos más relevantes de ese criollismo metafísico.

“La milonga de Manuel Flores” (letra de Borges y música de Aníbal Troilo) es cantada por Silva en el bar en el que se encuentra el grupo de la resistencia. Un momento antes del canto, Lebendiger llega a la mesa donde están sus compañeros y declara: “la amistad es una pasión tanto más lúcida que el amor”. La milonga comienza con esta estrofa:

*Manuel Flores va a morir,  
eso es moneda corriente;  
morir es una costumbre  
que sabe tener la gente.*

En su libro *Contingencia, ironía y solidaridad*, Richard Rorty lee las notas definitorias de la figura del ironista que le permiten establecer una oposición dinámica con el metafísico.<sup>6</sup> “La meta de la teoría ironista es comprender el impulso metafísico” describe Rorty. Esa forma nueva experimental que Borges anuncia respecto de *Invasión* reúne estas dos figuras. Se trata del ironista que mediante la mirada distanciadora que ejerce propone una huella diferente sobre las cosas y el mundo. “La capacidad de verse desde lejos y no tomarse en serio” decía Borges. De esta manera, la película propone una metafísica que se afina en esa autonomía de la ficción de Aquilea y la ejecución de las marcas irónicas dan forma a su productividad autónoma. De ahí los guiños que funcionan como indicios de ese impulso metafísico: que el jefe de la resistencia no sea un actor sino Juan Carlos Paz, un músico experimental que introduce el dodecafonismo en la Argentina, que Borges

---

se aproxima a la política y la filosofía hasta que se confunde con ellas. Lo que la poesía cumple con el poder de decir y el arte en relación a los sentidos, la política y la filosofía tienen que cumplir en relación al poder de actuar. (Agamben, G. 2007, 48-49) La traducción es nuestra.

<sup>6</sup> En otro momento del análisis, Rorty define la metafísica: “La metafísica- entendida como búsqueda de teorías que descubran una esencia real- intenta hacer la afirmación de que los seres humanos son más que una trama, carente de centro, de creencias y de deseos” (Rorty, 1991, 106)

haya celebrado el parecido de Paz con Macedonio Fernández, que los personajes lean “La muerte y la brújula”, que la milonga de Borges solo haya aparecido completa en el film, que el final no concluya sino, por el contrario, abra nuevas posibilidades, que el enemigo invasor sea tan parecido a los que resisten (apenas los trajes claros lo distinguen), todo refiere a ese ironista que se distancia, nos distancia y nos hace pensar el mundo y pensarnos. La tensión moderna que Rorty ve entre el ironista y el metafísico gira en la película alrededor de una historia que tiene en lo humano, la amistad, el miedo y la heroicidad, rastros de esa “inoperatividad” de la que habla Agamben. Más arriba nos referimos al recuerdo de Hugo Santiago sobre las tardes con Borges en la *Biblioteca Nacional* y la risa como ejercicio constante de ese criollismo que está conversando con el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G (2007) “Arte, Inoperatividad, Política” en Agamben G., Marramao, G., Rancière, J, Sloterdijk P. *Política/Politics*, Fundação Serralves: Porto

Arias, M – Hadis, M. *Borges profesor Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires* Emecé, 2000

Borges, Jorge Luis. (1974) *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

—. *Obras completas*. (1989) Vol. 3. Buenos Aires: Emecé.

—. *Obras completas en colaboración*. (1998) Buenos Aires: Emecé.

—. *El tamaño de mi esperanza*.(1994) Madrid: Seix Barral.

—. *Textos recobrados. 1919-1929*.(1997) Buenos Aires, Emecé.

Bourke, J. /2005) *Miedo: una historia cultural* . Emeryville, California: Shoemaker and Hoard. 2005. Pp. xii, 500.

Derrida, Jacques. *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta..

Feinmann, José Pablo (2012) ‘La metáfora de la casa tomada’; 1. Los dueños de la casa en *Filosofía aquí y ahora* (canal Encuentro por José Pablo Feinmann?) [https://www.youtube.com/watch?v=\\_pPhYoKqwk0](https://www.youtube.com/watch?v=_pPhYoKqwk0)

- . (2001) “La metáfora de la casa tomada “  
<https://www.pagina12.com.ar/2001/01-07/01-07-28/contrata.htm>
- Felitti, Karina (UBA / CONICET). (2007). La pantalla se calienta. El cine argentino de los '60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán <https://www.aacademica.org/000-108/163>
- Ferreiros, H (2019) “*Invasión*, una obra maestra del cine nacional que unió a Borges con Bioy Casares, y que fue un fracaso”, *La Nación*  
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/invasion-obra-maestra-del-cine-nacional-unio-nid2283782> 3 de septiembre de 2019
- . «Invasión de Hugo Santiago : site du film» <http://www.objectif-cinema.com/invasion/invasion.htm>
- López Marsano, Charo(S/D) “El grupo Cine liberación o la militancia denotada” *Revista Mestiza* Buenos Aires: Universidad Nacional Arturo Jauretche dedicada <http://revistamestiza.unaj.edu.ar/que-es-mestiza/>
- Moguillansky, A (2015) *Variaciones sobre un guion - Borges e invasión* (película argentina 1969) [https://www.youtube.com/watch?v=JgSK1kX\\_ZmU](https://www.youtube.com/watch?v=JgSK1kX_ZmU) .
- Matamoro, B (1979) *DICCIONARIO PRIVADO DE JORGE LUIS BORGES* Marid; Altalena,
- Negroni, M ( 2015) *La noche tiene mil ojos*, Buenos Aires: Caja Negra editora .
- Nietzsche, F (1976) *Fragments posthumes automne 1887 - mars 1888* [Fragmentos póstumos otoño de 1887 - marzo 1888], trad. Pierre Klossowski, *Oeuvres philosophiques completes* [Obras filosóficas completas], Paris, Gallimard, 1976.
- Oubiña; D (1999) “Monstrorum Artifex Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión* “ en *Variaciones Borges* 8 Borges Center, University of Pittsburgh
- Pavel, T (1991) *Mundos de ficción*, Caracas: Monte Ávila.
- Pozuelo Yvancos, (1993) J.M. *Poética de la ficción*. Madrid: Ed. Síntesis.



## Polifonía

Rosinós, Hernán “*Invasión*, una obra maestra del cine nacional que unió a Borges con Bioy Casares, y que fue un fracaso” en *Detrás del rodaje*, *La Nación*, 3/9/19 <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/invasion-obra-maestra-del-cine-nacional-unio-nid2283782>

Santiago, H (2015) Presentación “El cielo del centauro” *Revista Marienbad* <https://www.marienbad.com.ar/dialogo/hugo-santiago>

Sebreli, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990 [1964].

\_\_\_\_\_. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1967 [1964]

Rorty, Richard (1991) , *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1991,

Sorrentino, Fernando (1972) *Siete Conversaciones Con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo