

Del rigor en el relato

A propósito de *Invasión* (Hugo Santiago, 1969)

Santos Zunzunegui

Recibido: 03.11.2020 — Aceptado: 25.11.2020

Titre / Title / Titolo

Sur la rigueur de la narration. À propos de *Invasión* (Hugo Santiago, 1969)
On the rigour of storytelling. About *Invasión* (Hugo Santiago, 1969)
Sul rigore della narrazione. A proposito di *Invasión* (Hugo Santiago, 1969)

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo analiza un filme que traspone una parte sustancial del universo de Jorge Luis Borges mientras vierte nuevas miradas sobre nociones tales como «cine político», «épica» y «fantástico». Un universo literario se encuentra con una visión depurada del arte del cinematógrafo proveniente en línea directa de las enseñanzas de Robert Bresson para proponer un encuentro improbable entre la ascesis más depurada y el cultismo más estricto. *Invasión* demanda un espectador que no le haga ascos a entender que lo más clásico es lo más moderno o que los trasvases entre el universo literario y el cinematográfico solo son posibles si antes se ha comprendido lo que ambos mundos comparten. *Invasión*, un clásico moderno, es un filme tan europeo como latinoamericano, tan porteño como universal.

Cet article analyse un film qui transpose une partie substantielle de l'univers de Jorge Luis Borges tout en jetant un regard nouveau sur des notions telles que «cinéma politique», «épique» et «fantastique». Un univers littéraire rencontre une vision raffinée de l'art cinématographique issue directement de l'enseignement de Robert Bresson pour proposer une rencontre improbable entre l'ascèse la plus raffinée et le cultisme le plus strict. *Invasion* exige un spectateur qui n'a pas honte de comprendre que le plus classique est le plus moderne ou que les transferts entre l'univers littéraire et cinématographique ne sont possibles que si l'on a d'abord compris ce que les deux mondes partagent. *Invasión*, un classique moderne, est un film aussi européen que latino-américain, aussi *porteño* qu'universel.

The article analyses a film transposing a substantial part of Jorge Luis Borges' universe while casting a new light on notions such as «political cinema», «epic» and «fantastique». A literary universe meets a refined vision of the art of cinematography derived directly from the teachings of

Robert Bresson to propose an improbable encounter between the most refined asceticism and the strictest cultism. *Invasión* demands a spectator who does not shy away from understanding that the most classic is the most modern, and that transfers between the literary and cinematographic universes are only possible if one has first comprehended what is shared by both worlds. *Invasión*, a modern classic, is a film that is as European as it is Latin American, as *porteño* as it is universal.

L'articolo analizza un film che traspone una parte sostanziale dell'universo di Jorge Luis Borges mentre propone uno sguardo nuovo a nozioni come «cinema politico», «epica» e «il fantastico». Un universo letterario incontra una visione raffinata dell'arte cinematografica che proviene direttamente dagli insegnamenti di Robert Bresson per proporre un incontro improbabile tra l'ascetismo più raffinato e il cultismo più rigoroso. *Invasión* esige uno spettatore disposto a capire che il più classico è il più moderno, e che i trasferimenti tra l'universo letterario e quello cinematografico sono possibili solo se prima si è capito ciò che i due mondi compartono. *Invasión*, un classico moderno, è un film tanto europeo quanto latinoamericano, tanto *porteño* quanto universale.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, cine fantástico, cine y ciudad, épica.

Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, cinéma fantastique, cinéma et ville, épique.

Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, fantastic cinema, cinema and the city, epic.

Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, cinema fantastico, cinema e città, epica.

El seísmo

Los años finales de la década de los cincuenta y toda la siguiente constituyen un momento de profundas mutaciones en el terreno cinematográfico. Solo captaríamos la intensidad del seísmo si, a diferencia de las lecturas estrictamente cinefílicas tan abundantes, adoptáramos el punto de vista con un gran angular que permita situar el cine con la profundidad de campo necesaria. Porque no se entendería nada de lo que acaece esos años en el cine si no lo pusiéramos en relación con dos territorios significativos: el de las variadas rupturas artísticas incluidas en lo que suele conocerse como las «Segundas Vanguardias», de un lado; la eclosión política que sacude de su letargo a unas democracias occidentales, dormidas en una autosatisfacción peligrosa, que gestionan sus relaciones con el enemigo exterior del comunismo tradicional mediante eso que se conoció como «guerra fría». Mientras, en el «frente interior» sobreviven apoyadas en un usufructo colonial al que el aire de los tiempos está empujando a su definitiva caducidad e inmersas en un día a día en el que se hace cada vez más patente la emergencia de nuevas formas de oposición que cuestionan la «colaboración» con el capitalismo en el que se han instalado los partidos de izquierda tradicionales. Hasta el punto de que las convenciones ideológicas que venían sirviendo de cemento a las sociedades occidentales sufrirán importantes sacudidas de la mano de un movimiento estudiantil cada vez más reivindicativo, vinculado en países como USA con la lucha por los derechos civiles y los conflictos raciales que la acompañan junto con la oposición a la Guerra que se libra en Vietnam y que no finalizará hasta la retirada completa de los norteamericanos en 1973. Por si esto fuera poco, Latinoamérica se ve sacudida por la entrada de los «barbudos castristas» en La Habana en enero de 1959, haciendo visible el éxito de una confrontación armada con la dictadura gorila de Fulgencio Batista. A lo que se unirá la consiguiente e imparable deriva del nuevo régimen cubano hacia una fórmula política similar a la que tras la II Guerra Mundial se instaló en los países del Este de

Europa, bajo control comunista. El año 1968 y el mes de Mayo pueden servir de sinécdoco y emblema de las sacudidas que afectaron al sistema capitalista pero que conocieron, con sus peculiares variantes, notables réplicas en los regímenes cada vez más esclerotizados ubicados tras el «telón de acero».

Mientras, en los campos artísticos se extienden las búsquedas de nuevas formas expresivas. Sin pretender ser exhaustivos, recordaremos la emergencia durante los primeros años cincuenta de la «literatura literal» del «nouveau roman» francés (con autores como Alain Robbe-Grillet, Claude Simon o Nathalie Sarraute) y sus técnicas expresivas basadas en la minuciosidad descriptiva y el énfasis en la naturaleza «óptica» del material movilizad; los acercamientos de la «música culta» a los terrenos del arte conceptual y el minimalismo de la mano de autores como John Cage y grupos tan heterogéneos y creativos como *Fluxus*; la presencia cada vez más activa de la música de jazz que no solo se expande en territorios experimentales (John Coltrane) sino que se vincula cada vez más las reivindicaciones relacionadas con la resistencia cultural y la «reapropiación de la negritud» (véase el fenómeno del *Free Jazz*, impulsado por Ornette Coleman); la creciente vinculación de la música rock con fenómenos sociales como el «hippismo» y la inclusión en la misma de hechos extramusicales del que ofrece un buen ejemplo la deconstrucción del himno americano que Jimi Hendrix llevó a cabo en el Festival de Woodstock de 1969.

Todo ello acompañado de un movimiento que se propone llevar a cabo una reapropiación del pensamiento teórico de la mano de lo que se conocerá como estructuralismo, cuya finalidad no es otra que proceder a intentar comprender el funcionamiento de los artefactos culturales haciendo patentes sus reglas de funcionamiento.

Todo este maremágnum de hechos (descritos de una forma muy somera e incompleta) se proyecta de forma directa sobre el mundo del cine. En el que la emergencia de lo que se conocerá como «nuevos cines» (cuyo avatar más conocido será la *Nouvelle Vague* francesa, capitaneada por los jóvenes turcos de *Cahiers du cinéma*,

con Jean-Luc Godard como figura más influyente) que intentarán, en su versión más politizada y radical, volver como un guante buena parte de las opciones canónicas que habían venido constituyendo el «cine de todos los días», poniendo el énfasis en las determinaciones económicas que lo hegemonizaban, denunciando la «ocultación» que el cine clásico hacía de la figura del autor y reclamando un «nuevo cine» al que debía corresponder un espectador más activo.

Como es evidente Latinoamérica no podía quedar al margen de este terremoto político y cultural. Aunque no entraremos a fondo en un tema apasionante, si dedicaré unas demasiado breves líneas a la situación del cine argentino, para poder situar el alcance y la singularidad del filme del que luego nos ocuparemos.¹ Aún formando parte junto con Brasil y México de los países con una industria cinematográfica relativamente asentada, Argentina no conoció un movimiento comparable al del *Cinema Novo* brasileño ni siquiera al más impreciso «nuevo cine» mexicano. En términos políticos el país se instaló en una inestabilidad política manifiesta tras el golpe de Estado que llevó al derrocamiento del peronismo en 1955 para entrar, tras múltiples avatares, en una espiral dramática y sangrienta de imparable violencia tras la victoria del Partido Justicialista en las elecciones de 1973, el retorno del exilio y posterior fallecimiento de su líder carismático Juan Domingo Perón en Julio de 1974, el subsiguiente gobierno de María Estela Martínez de Perón y su derrocamiento por una Junta Militar en Marzo de 1976, mientras el país se hundía en un baño de sangre protagonizado, de un lado por el ejército golpista y, de otro, por las organizaciones de extrema izquierda que se habían embarcado desde principios de los años setenta en una lucha armada que fue definitivamente liquidada por métodos expeditivos, dando paso a uno de los periodos más negros de la historia de Argentina.

Mientras todo esto sucedía, el cine argentino se adentraba en una crisis profunda a lo largo de unos

años sesenta en la que se borraban definitivamente los recuerdos de los mejores tiempos vividos durante la primera administración peronista que se extendió entre 1946 y 1955.² Pese a que desde 1957 venía funcionando un Instituto de Cinematografía que manejaba un Fondo de fomento de ayuda a la producción que operaba, eso sí, con criterios muy conservadores, el cine argentino conoce en esos años una brutal caída en la frecuentación de las salas cinematográficas ante la competencia que le hacen los nuevos canales de televisión en la conurbación de Buenos Aires en un contexto de crisis económica permanente. Apenas se producen 32 filmes en 1958 y 23 el siguiente año, mientras que el ritmo de estrenos de producciones extranjeras (fundamentalmente norteamericanas) sobrepasa el nivel de los 500 títulos anuales.

Todos los estudiosos coinciden en que no es fácil identificar en Argentina un movimiento unitario que pueda colocarse bajo la etiqueta «nuevo cine». León Frías propone, sin embargo, identificar tres «pequeñas constelaciones» de obras muy diferentes entre sí que puedan acogerse bajo tal paraguas. Primero, la llamada Generación del 60 que incluía a autores como Simón Feldman, David Kohon y Rodolfo Kuhn que podían homologarse con lo que entonces se denominaba «cine de autor». Después, el cine abiertamente político representado sobre todo por el impacto mundial causado por la obra de Fernando Solanas y Octavio Getino, *La hora de los hornos* (1968), que se presenta como un «tercer cine» (que se correspondería con el que necesita el «tercer mundo»), vinculado con las organizaciones revolucionarias existentes (en este caso concreto la izquierda peronista, entonces proscrita y que más tarde se decantaría por la lucha armada), que intenta devolver al espectador a una posición activa que va más allá de la meramente intelectual desarrollada durante la operación de consumo de imágenes; un cine, en fin, a la altura del «hombre nuevo» proclamado desde el pensamiento del Che Guevara. Por fin, un cine más convencional-

¹ Para una visión global del fenómeno de los «nuevos cines» en Latinoamérica, consúltese Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2014.

² Para una visión rápida de la situación véase César Maranghelo, *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes, 2004 y las páginas correspondientes (85-96) del texto de León Frías aludido en la nota anterior.

mente «vanguardista» y del que la mejor representación la ofrece en los años finales de la década de los sesenta y los primeros de los setenta, el conocido como Grupo de los cinco (Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro) y cuya obra más representativa fue *The Players vs. Ángeles caídos* (Fischerman, 1969), obra que en palabras de David Oubiña, «revierte todos los mecanismos con que el discurso realista logra su fluidez y, usándolos en contra de ese mismo discurso, produce su ‘desarticulación’ para dejar a la vista los dispositivos que lo sostienen y le dan continuidad».³

Y llegamos al punto que me interesa. Para hacer mía la afirmación de Oubiña cuando sostiene que «solo dos cineastas notables, surgidos en las postrimerías de la generación del ‘60, logran realizar filmes de excepción: Leonardo Favio (*Crónica de un niño solo*, 1965; *El romance de Aniceto y la Francisca*, 1967; *El dependiente*, 1968) y Hugo Santiago (*Invasión*, 1969) trabajan dentro de esas estructuras de producción y distribución aunque desde un lugar excéntrico que se mantiene ajeno a todos sus clichés».⁴

Esta excentricidad de *Invasión* merece especial atención porque, como intentaremos demostrar, hace buena la segunda acepción de «excéntrico» que encontramos en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner: «pieza de una máquina que, girando alrededor de un punto que no es su centro, sirve para transformar un movimiento rectilíneo en circular y viceversa». Por tanto, «transformación», «movimiento en línea recta», movimiento circular» serán nociones abstractas a interrogar tanto en la poética que funda las elecciones concretas de la película como en sus derivaciones posteriores. Y para ello es necesario, como no, volver a empezar.

³ David Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2011, p. 156.

⁴ Con todo queda un lazo accesorio que pondrá en relación *Invasión* con el «nuevo cine argentino». En el momento de su estreno en octubre de 1969 en el cine Hindú de Buenos Aires, la publicidad del filme se compondrá de cinco estrictas frases. Las cuatro primeras: «La imaginación toma el cine»; «Un film líder»; «una verdad prohibida para menores de 18 años»; «Venga a luchar al cine Hindú». La última: «El Nuevo Cine Argentino declara la guerra».

Las sinopsis

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.

Jorge Luis Borges⁵

Invasión renueva el tema de la *Iliada*, 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.

Adolfo Bioy Casares⁶

El autor y su obra

Hugo Santiago Muchnik (1939-2018) cursa estudios en la Universidad de Buenos Aires entre 1956 y 1958, en los que asiste de forma asidua a las lecciones que impartía en la Facultad de Filosofía y Letras (cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana⁷) por Jorge Luis Borges. En aquel momento, tras el derrocamiento de Perón en 1955 y su marcha al exilio, el nuevo gobierno había nombrado a Borges (que siempre había mostrado su oposición frontal al peronismo) profesor en la Universidad pese a carecer de cualquier acreditación académica. En paralelo Santiago asiste a los cursos de teatro que dictaba la actriz de origen austriaco, Hedi Krilla, que luego formaría parte del elenco de *Invasión*.

En 1959, se traslada a París gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes. Allí será donde a través

⁵ En Edgardo Cozarinsky, *Borges en/y/ sobre cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 86. Según relata Santiago en el documental de Alejo Moguillansky citado en la nota 34 se trata del texto dictado directamente por Borges con destino al Press-book del filme preparado con motivo de su exhibición en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes de 1969.

⁶ Citado en David Oubiña, «En los confines del planeta (El cine conjetural de Hugo Santiago)», en *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires: Manantial, 2000, p. 212.

⁷ Puede leerse una transcripción del curso que Borges impartió en esta cátedra en 1966, realizada a través de los apuntes recogidos directamente de sus clases, en *Borges profesor* (Martín Arias y Martín Hadis, eds.), Buenos Aires, EMECÉ, 2002.

de la mediación de Ramón Gómez de la Serna y Jean Cocteau, entra en relación con Robert Bresson del que se convertirá en asistente, participando como ayudante en el rodaje de *El proceso de Juana de Arco* (*Le procès de Jeanne d'Arc*, 1962).⁸ Santiago siempre valorará este aprendizaje como decisivo a la hora de configurar su pensamiento cinematográfico, reconociendo que el rigor formal con el que Bresson afrontaba la escritura fílmica le transformó por completo.

Tras realizar dos cortometrajes en 35 mm (*Los contrabandistas*, 1967; *Los taitas*, 1968) se embarcó en la preparación de su primer largometraje para el que desde el primer momento pensó en Jorge Luis Borges como guionista. A mediados de 1967 (ver infra Anexo) había obtenido, a través de la mediación de Adolfo Bioy Casares, estrecho colaborador e íntimo amigo de Borges,⁹ la promesa de colaboración de ambos escritores en el proyecto en curso.¹⁰

Como recoge el testimonio directo de Bioy, el compromiso quedó limitado a una veintena larga de folios en los que se esbozaban algunos de los temas y figuras del futuro filme. Además incluía la estricta cláusula que estas páginas o borradores no se hicieran públicos nunca. Así ha sido hasta el momento actual.

Este es el momento adecuado para poner sobre la mesa un tema que afecta a la concepción del filme que nos ocupa pero que lo trasciende para sobrevolar el conjunto de la obra de Santiago.¹¹ Y para ello nada me-

⁸ Ver «Cronología», en David Oubiña (compilador), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires: Ediciones Nuevos tiempos, 2002, pp. 115-118.

⁹ Borges siempre calificó su relación con Bioy Casares como de «amistad sin intimidad». Nada que ver con la que mantuvo con otros colegas literarios como Manuel Peyrou o Manuel Mujica Láinez (ver notas 52 y 63 respectivamente).

¹⁰ El primer trabajo como guionistas cinematográficos de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares se remonta al año 1951 en el que está fechado el guion de *Los orilleros*, que no fue llevado a la pantalla hasta 1975 por Ricardo Luna. Con motivo del lanzamiento de la película la editorial Losada sacó al mercado ese mismo año una edición del mismo junto a otro guion de sus autores, *El paraíso de los creyentes*, en su colección Biblioteca Clásica y Contemporánea. Existe una edición anterior del texto literario en la misma editorial en 1955. En 1953, Borges participó, en colaboración con el cineasta Leopoldo Torre-Nilsson en la redacción del guion de *Días de odio*, muy libre adaptación de su relato «Emma Zunz», publicado inicialmente en 1948 en la revista *Sur* y al año siguiente en el volumen titulado *El Aleph*. Cozarinsky cuenta que aunque Borges «no ha desdeñado oportunidad de publicar su disgusto con esa adaptación (...) colaboró estrechamente en la redacción con el director de ese libreto y no objetó la inclusión de su nombre en los títulos» (Edgardo Cozarinsky, *Borges en / y / sobre cine*, Op. cit., p. 116).

¹¹ Compuesta de un número reducido de largometrajes (a los que habría que añadir

que establecer una conexión con otro cineasta con el que comparte algunas elecciones primordiales. Porque Hugo Santiago, como Alain Resnais, será un cineasta literario. Como sucede también con Resnais todos los proyectos fílmicos de Santiago tomarán su base no de guionistas cinematográficos tradicionales sino de escritores reputados a los que no se pide que adapten alguna obra suya preexistente sino que escriban un libreto original para un filme de nuevo cuño. Si repasamos la filmografía de los largometrajes de Resnais entre 1959 y 1968 encontraremos que el cineasta habrá recurrido para «componer» sus filmes a tantos escritores como películas realiza: *Hiroshima, mon amour* (Marguerite Duras), *El año pasado en Marienbad* (Alain Robbe-Grillet), *Muriel* (Jean Cayrol; que, es verdad, ya había escrito el texto del cortometraje *Noche y niebla* con anterioridad), *La guerra ha terminado* (Jorge Semprún), *Je t'aime, je t'aime* (Jacques Sternberg).

Este patrón creativo, que continuará en la futura obra del cineasta francés, recorre toda la obra del creador argentino, con la excepción de que, en su caso, Borges y Bioy Casares escribirán también su siguiente película, *Los otros / Les autres* (1974). Por lo demás, *El juego del poder* partirá de un guion firmado por el novelista y ocasional crítico cinematográfico Claude Ollier, *Las veredas de Saturno* movilizará la escritura de Juan José Saer, *Le loup de la côte Ouest* recurrirá a Santiago Amigorena que, en este caso sí utilizará como punto de partida una novela policial de Ross MacDonald. En su última obra, *El cielo del Centauro*, Santiago redactará el guion en compañía del mucho más joven cineasta Mariano Llinás, también involucrado en su producción.

Digo esto porque la invención de Santiago parece ejercerse con soltura sobre un universo cuya creación él pone en marcha, para luego colaborar con los escritores en el despliegue narrativo del mismo, dejar en sus manos (parece) el asunto de los diálogos (el inconfundible «aroma» Borges que destilan sus dos primeros largos

dir sus filmaciones parateatrales o televisivas): *Invasión* (1969); *Los otros* (*Les autres*, 1974); *Écoute, voir...* (*El juego del poder*, 1979); *Las veredas de Saturno* (*Les trottoirs de Saturne*, 1985); *La fable des continents* (1991); *Le loup de la côte Ouest* (2002); *El cielo del Centauro* (2015).

puede encontrar buena parte de su fundamento en esa dimensión) e imprimir su marca más personal en los temas de la puesta en escena y montaje, espacios en los que el cineasta puede poner a prueba su raigambre bressoniana.

Si atendemos a lo que Santiago relata en el documental que acompaña a la edición en DVD de *Invasión*, el guion del filme se construye pacientemente a lo largo de un año en el que se suceden conversaciones diarias entre Borges y el cineasta en el despacho que este ocupaba en la Biblioteca Nacional. Trabajo completado en laboriosos trabajos en solitario proseguidos por las noches por el cineasta para encajar en formato de guion cinematográfico los creativos vagabundeos vespertinos.

Repasemos por un instante la cronología del filme (ver infra Anexo). El 8 de julio de 1967 Bioy y Borges entregan a Santiago los folios que contienen el «resumen del film». Pocos días más tarde, el 17 del mismo mes, le hacen llegar unas escenas adicionales. Una semana después reciben el cheque que salda su colaboración. Entre el 4 de agosto de 1967 y el 8 de abril de 1968, Bioy viaja a Europa. Por su parte Borges, recién casado con Elsa Astete, permanece en USA entre septiembre del 67 y abril del 68. El testimonio de Bioy nos señala que el rodaje de *Invasión* comenzó el 27 de mayo de 1968 y que su primera visión del filme terminado tuvo lugar el 24 de junio de 1969.

Si contrastamos las dos informaciones, el trabajo conjunto entre Borges y Santiago tuvo que desarrollarse entre finales de julio de 1967 y septiembre del mismo año y quizás prolongarse a lo largo de 1968 en el breve intervalo entre el retorno de Borges de USA y el comienzo del rodaje (cuya complejidad casa mal con las discusiones relajadas entre el cineasta y el escritor que el primero pinta en sus declaraciones). Es verdad que queda un año entre la realización y los primeros visionados, pero no es fácil compaginar los ritmos creativos de dos momentos tan diversos como la ideación (en el relato de Santiago el filme se va creando poco a poco) y su plasmación concreta. Queda por tanto, un agujero negro que no permite pasar con facilidad de un texto inicial (los famosos veinte folios pergeñados entre Bioy

y Borges), con una estadía en un guion de rodaje preciso, y un filme terminado, en un viaje que lleva desde un borrador inalcanzable a la evidencia de unas imágenes y unos sonidos irrefutables.

Borges y Bioy Casares

Reconociendo que es el imán de Jorge Luis Borges antes que el prestigio más secreto de Bioy el que ha atraído la crítica hacia el filme que nos ocupa, quizás pueda ser relevante preguntarnos, como paso necesario para comprender mejor aquello con lo que se dio de bruces en *Invasión*, ¿qué busca —o mejor quizás, qué encuentra— Borges en el cine?

Disponemos de dos aproximaciones relevantes a este problema. La primera proviene del trabajo pionero de Edgardo Cozarinsky que en 1974, como ya hemos aludido más arriba, dio a la imprenta un breve pero enjundioso volumen titulado *Borges y el cine*, cuyo título se modernizó de forma decisiva (¡esas barras tan setenteras!) en su nueva reencarnación en 1981 para denominarse *Borges en/y/ sobre cine*.¹² Con nitidez Cozarinsky lo señala de entrada: para Borges el cine aparece desde su primera frecuentación del mismo «asociado a la práctica de la narración (...) como accesible repertorio de referencias, (...) como ilustración de temas dispares». Vistas las cosas así, imposible negarle su capacidad de «enriquecer la vida difundiendo apariencias». Pero es que, además, este nuevo instrumento narrativo, presenta varias dimensiones que lo hacen resultar especialmente atractivo a sus ojos: primero, movilizándolo una sintaxis menos discursiva que la verbal, mediante una «magia lúcida» que hace que los filmes presenten un «proceder mediante imágenes discontinuas» que le evitan pasar por las horcas caudinas de la novela, despojando al relato de ese tejido conectivo que suele utilizarse para relacionar los momentos relevantes del relato escrito. Alguien tan sensible a eso que Stevenson había llamado el «aspecto plástico de la literatura» se había dado de

¹² Edgardo Cozarinsky, *Op. cit.*

bruces en los filmes de *gangsters* de Josef von Sternberg («en estas novelas cinematográficas, hechas también de significativos momentos», en sus propias palabras) con un método de «montaje» susceptible, como subrayará Cozarinsky, de «poner en escena un mecanismo narrativo antes que una narración particular». A lo que habría que incorporar que el escritor apreciaba que «en estos tiempos en que los literatos parecen haber descuidado sus deberes épicos, creo que lo épico nos ha sido conservado, bastante curiosamente, por los *westerns* (...) en este siglo el mundo ha podido conservar la tradición épica nada menos que gracias a Hollywood». ¹³ Como veremos, no estamos tan lejos de *Invasión* como parece.

La segunda aproximación proviene de la mirada que David Oubiña vertió sobre la relación entre Borges y el cine intentando separarse del camino hollado por Cozarinsky. ¹⁴ Oubiña parte de la idea de que la posición implícita en Borges de que el cinematógrafo no es sino un avatar de la literatura corre el peligro de hacerle «malversar» su capital creativo, al dejar en el olvido las modificaciones que sobre los materiales estrictamente narrativos movilizados por el relato lleva a cabo una tecnología que pone en funcionamiento un régimen diferente, el de la imagen y los sonidos. La «miopía» de Borges le lleva a «ver» en los filmes únicamente «los argumentos logrados», «los momentos significativos», «su coherencia dramática», mientras repudia en ellos «la psicología», «los diálogos inverosímiles», «el romanticismo». Aunque también recuerda, y esto me parece decisivo, que será lo mismo que le fascina en la literatura lo que buscará en los filmes que escriba en compañía de Bioy Casares: «la estilización», «los personajes arquetípicos», «la obsesión de una trama perfecta que gire por sí misma», «el trabajo sobre los géneros», en fin. ¹⁵

Años más tarde Borges insistirá en estos aspectos del filme ¹⁶:

«se trata de un film fantástico y de un tipo de fantasía que puede calificarse de nueva (...)» ¹⁷ Se trata de (...) la situación de una ciudad (la cual, a pesar de su muy distinta topografía, es evidentemente Buenos Aires) que está sitiada por invasores poderosos y defendida — no se sabe por qué — por un grupo de civiles. (...) Son gente que trata simplemente de salvar a su patria de ese peligro y que van muriendo o haciéndose matar sin mayor énfasis épico. Pero *yo he querido que el film sea finalmente épico; es decir que lo que los hombres hacen es épico, pero ellos no son héroes.* (...) Aquí tenemos a un grupo de hombres (...) bastante banales algunos (...) que está[n] a la altura de esa misión que han elegido. (...) De modo que —lo repito— *bemos intentado (no sé con qué fortuna) un nuevo tipo de film fantástico (...)*. ¹⁸ [la cursiva es mía]

Ahí donde Bioy Casares piensa, recuerda Oubiña, que «es preciso negociar con el cine» en la medida en que «no narra lo mismo [que la literatura] con otros medios sino que debe construir una forma narrativa diferente, con una especificidad propia», Borges rechazará cualquier atracción epidérmica hacia una «modernidad convencional» para hacer suya la idea (la luminosa ex-

¹⁶ Borges en F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1996 (citado en *El cine de Hugo Santiago*, op. cit., pp. 99-100).

¹⁷ La afirmación de Borges de que *Invasión* es un «film fantástico y de una fantasía que puede calificarse de nueva» nos obliga a poner sobre la mesa una referencia inexcusable. Entre los años 1957 y 1959, el escritor y guionista de historietas Héctor Germán Oesterheld (1919-1977) publicó en forma de serial, con dibujos de Francisco Solano López, su relato titulado *El eternauta*, auténtico clásico de la historieta latinoamericana en el que se relata una invasión de la tierra por extraterrestres y la resistencia de un pequeño grupo de supervivientes en Buenos Aires. Para una rápida confrontación de las posiciones políticas y literarias de Borges y Oesterheld, véase el texto de Guillermo Saccomanno «HGO: Lo mejor de nosotros», incluido en el catálogo de la exposición *Oesterheld. Héroes colectivos*, Buenos Aires: Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, s/f.

¹⁸ Aunque unos años antes a mediados de los ochenta, en largo coloquio con Osvaldo Ferrari (*En diálogo*, edición definitiva, 1985) había declarado lo siguiente: «Tenemos, además, los argumentos que usted ha escrito: por ejemplo, *Invasión*, con Bioy Casares. / Sí, está bien, pero... yo no tengo nada que ver con eso. (...) En el caso de *Invasión*, yo suministré dos de las muertes. Pero nunca entendí el argumento. Y, cuando vi el film, lo entendí menos todavía. Me pareció un film muy confuso, Y, además, creo que han invertido el orden temporal, el orden cronológico. De modo que, con eso, se vuelve del todo intrincado. A mí me pareció muy malo ese film. Porque se llama *Invasión*, y hay un grupo en él; está Macedonio Fernández y un grupo de discípulos suyos, y no se sabe si ellos conspiran para invadir la ciudad o si están secretamente defendiéndola. Pero, por qué una ciudad no es defendida por tropas regulares, y la defensa queda a cargo de diez personas, eso no se explica. / Cada vez que lo llevan al cine, Borges, parece que lo tergiversan. / Sí, creo que sí» (cap. 25). Estamos ante un auténtico jardín de declaraciones que se bifurcan.

¹³ Borges entrevistado por Ronald Christ para la *Paris Review* en 1970. Citado en Cozarinsky, op. cit., pp. 14-15.

¹⁴ David Oubiña, «El espectador corto de vista: Borges y el cine», en *Variaciones Borges*, n.º 24, 2007, pp. 133-152.

¹⁵ Puede establecerse una comparación provechosa entre *Invasión* y el filme de los Hermanos Taviani, estrictamente coetáneo, *Sotto il segno dello scorpione* que también se organiza en torno a una trama y arquetipos de fuerte raigambre Homérico-virgiliana.

presión es de Oubiña) de que la forma auténtica de ser moderno reside en una radical inactualidad: de ahí el rescate de la épica en una versión, eso sí, reconducida bajo el prisma (como atestiguará la milonga incluida en el filme) de los «guapos» y cuchilleros de las postreras décadas decimonónicas y primeras del siglo XX, capaz de maridar la actualidad visual y lo desfasado de un comportamiento ya caducado. En el fondo a *Invasión* no le vienen mal las palabras con las que Cozarinsky da cuenta del estupor del propio escritor ante el éxito de su «Hombre de la esquina rosada»: lo que Borges propondrá a Santiago (o Santiago extraerá de Borges) tiene que ver con una «filología imaginaria», con un «costumbrismo puramente verbal», capaz de despojar el pintoresquismo hasta dejarlo en pura osamenta. Que, haciendo de los héroes unos sujetos débiles y dubitativos cuando no cobardes, conseguirá desprenderse de la ganga del momento que siempre acecha, como una costra que no es fácil dejar de lado, a las imágenes cinematográficas. El milagro de *Invasión* reside, en una parte muy importante, en la renuncia de la obra a transitar por los trillados caminos de una modernidad que lleva impresa su fecha de caducidad, para instalarse en una especie de tierra de nadie (no es banal la arcaica elección de la circular «forma Iliada» en lugar de la más acomodaticia y progresiva «forma Odisea», supuestamente más adaptada al arte del cinematógrafo).¹⁹

Es interesante tomar nota de que en este caso se renuncia a todos los *gadgets* cinematográficos de la modernidad más visible de corte metafílmico que lastrarán la siguiente colaboración de los escritores con Santiago: *Los otros* (Les autres, 1974) buscará abiertamente su reconocimiento como «filme moderno» desde la escena misma de apertura en la que comparecen los dos escritores en un *film de famille* que, se argumente como se argumente, nada añade al relato. Quizás uno de los momentos más significativos de esta película sea la fa-

mosa escena de amor. Lo que en el guion no era sino una mera mención esquinada al acto sexual («Valerie le enseña a Spinoza los gestos del amor»)²⁰ se convierte en el filme en una larga y prolija escena de sexo *à la mode*, rematada por la exhibición de toda la parafernalia movilizada para el rodaje. Modernidad de pacotilla que solo hubiera podido ser conjurada (y Borges quizás habría podido soñarlo) con la filmación directa de la página que contenía dicho aserto. La modernidad nunca está donde cierta crítica (y así sucedía con la francesa de aquellos días) cree vislumbrarla. En ese sentido *Invasión* hace suya (y no creo que a Borges le hubiera desagradado) esa frase de Charles Peguy que los Straub colocaron en el frontis de la edición del guion de *Chronik der Anna Magdalena Bach*: «Faire la révolution c'est aussi de remettre en place des choses très anciennes mais oubliées».

Por una vez (que no volvería a repetirse en *Los otros*, pese a su gran acogida por una parte significativa de la crítica francesa en el momento de su estreno) en un filme (donde, no lo olvidamos, cada imagen es siempre necesariamente concreta) se asiste en *Invasión* a un matrimonio casi imposible entre la reconstrucción de un mundo en el que conviven pasado inmemorial (se está relatando, recordemos, una «batalla infinita») y un presente del que se subrayan sus rasgos más arcaizantes con el despojado esquematismo de un argumento esencializado, habitado por el furor estructural de retornos y simetrías en el que, cuando se le habla de Aquilea el espectador está obligado a reconocer Buenos Aires [imágenes 01-02], y cuando ve un estadio de fútbol a captar su arquetipo primigenio, su carácter de anfiteatro griego²¹

²⁰ En palabras de Hugo Santiago (que en absoluto resuelven el problema): «En *Los otros* hay una larguísima escena erótica que de algún modo ya estaba en el guion de Borges y Bioy, pero allí ocupaba una sola frase: 'Valerie le enseña a Spinoza los gestos del amor'. En el film, esa línea se despliega a lo largo de quince minutos; sin embargo, la actriz no hace otra cosa que lo que se dice en el guion: efectivamente, Valerie le enseña a Spinoza los gestos del amor» (Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo, «Partituras. Entrevista a Hugo Santiago», *El guion cinematográfico*, Buenos Aires: Paidós, 1997, p.126).

²¹ Pero no todo son alusiones a un pasado mítico detectable en un presente en curso. Esta misma figura de la cancha deportiva encerraba, sin que esto pudiera prevalecer cuando el filme se realizó, un uso futuro ominoso de ese espacio. Cozarinsky (op. cit., p. 125) lo señaló con una fórmula inapelable: «la historia ha desteñido sobre el puro objeto de ficción que quiso ser el film». Volveremos sobre este tema en la medida en que pocas veces se ha hecho tan visible que existe un presente del presente, pero también un presente del pasado y uno del futuro (San Agustín).

¹⁹ Como señala con precisión Raymond Queneau, «Toda gran obra es una Iliada o una Odisea, estas últimas mucho más numerosas que las primeras: *Satiricón*, *Divina comedia*, *Pantagruel*, *Don Quijote de la Mancha* y, por supuesto, *Ulises* (...) son odiseas, es decir relatos de tiempos plenos. Las iliadas son, por el contrario búsquedas del tiempo perdido: ante Troya, en una isla desierta o en casa de los Guermentes» (*Bâtons, chiffres et lettres*, París, Gallimard, 1950-1965, p. 117).



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

[imágenes 03-04]. *Invasión* recupera el aliento homérico (la expresión pertenece a George Steiner) al «no reflejar sólo un acontecimiento único, sino más bien un nutrido catálogo de desastres».²²

De aquí que el Buenos Aires contemporáneo de la filmación —reubicado en un banal 1957, ahora denominado Aquilea²³ y descompuesto en zonas de imprevista comunicación entre sí tales como Frontera Sur, Frontera Norte, Frontera Suroeste, Frontera Noroeste— conviva con la voluntaria artificiosidad de unos diálogos

²² George Steiner, «Homero y los eruditos» (1962), en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 165.

²³ Cuenta Santiago que mientras preparaba el filme telefoneó a Borges a Harvard para proponerle un posible nombre para la ciudad sitiada de entre un listado de nombres marcados por una historia de destrucción. Aquilea fue el elegido por el escritor. El nombre proviene de una ciudad italiana del Friuli-Venecia, asolada por los hunos en el siglo V.

que modulan una retórica intemporal [imágenes 05-06-07-08]. Retórica de la que es una buena muestra la primera conversación telefónica entre Don Porfirio²⁴ y Herrera²⁵: «Tantos años sin salir de las vísperas. Ahora ellos están por entrar. Este día es hoy»/«Mejor así. Uno se cansa de esperar». Diálogo que encuentra un reflejo invertido en el último intercambio verbal entre los dos

²⁴ Interpretado con una espléndida demostración de impasibilidad por el reputado músico contemporáneo argentino Juan Carlos Paz (1897-1972), en su única presentación cinematográfica. Véase Corrado, Omar. «Paz, Juan Carlos». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 volúmenes (Emilio Casares, José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, y María Luz González Peña, eds.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999–2002.

²⁵ Encarnado por el actor y realizador chileno-argentino Lautaro Murúa (1926-1995). Entre sus más destacados trabajos como realizador se cuentan *Alias Gardelito* (1962), *La Raulito* (1975) o *Cuartele de invierno* (1985). Exiliado en nuestro país desde 1976, los espectadores españoles le recordarán como actor en filmes como *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1979) o *Belmonte* (Acheró Mañas, 1995).



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8

hombres, el hombre de confianza y su jefe: «Don Porfirio, yo siempre cumplí lo que usted me mandó. Pero esta ciudad no tiene remedio. Ya no cuente conmigo. ¿A qué morir por gente que no quiere defenderse?»/«La ciudad es más que la gente».²⁶

Similar relación se establecerá entre las modernas y, si se me permite la expresión, burocráticas gabardinas blancas de los invasores con los atildados y un tanto *demodés* atuendos de los defensores, con un Don Porfirio

²⁶ Estos dos diálogos cobran su pleno sentido si los ponemos en relación con el que mantienen el jefe de los invasores y Herrera ya bien avanzado el filme: «Mejor que abandone Herrera. ¿Por qué nos resiste si la gente está esperando lo que les vamos a vender? / «La gente no se da cuenta y los que se dan cuenta tienen miedo como yo». Según relata Santiago a Oubiña en el documental «Variaciones sobre un guion», este diálogo fue, junto con el que mantienen Herrera e Irene, su amante, en el campo, uno de los últimos añadidos de Borges tras su retorno de Estados Unidos con el filme ya en plena producción.

de educado comportamiento, poncho sobre los hombros y mate en la mano.²⁷ Así describe el crítico francés Gérard Langlois el personaje [Imagen 09]:

El personaje del viejo es muy complejo. Digamos que contiene todos los grupos y aún más; de ahí que sepa desde el comienzo cómo van a desarrollarse los acontecimientos. En cierto sentido, se sabe con seguridad fuera de la historia. El viejo puede ser también la representación del viejo caudillo liberal, en sentido de la moral estricta. Pero también puede ser el tiempo, ese tiempo que, más que un tema, es la estructura fundamental del

²⁷ Modelado por Borges, según relata Santiago, según la imagen de Macedonio Fernández (1874-1952). Escritor, filósofo y abogado argentino. Compañero de estudios del padre de Borges y desde el retorno del escritor a Argentina en 1921, su amigo íntimo. En 1960 Borges prologó una antología de Macedonio al que aludía como «hombre que no se cansaba de ocultar, antes que mostrar». En 1967 se publicó, quince años después de la desaparición del escritor, su obra maestra empezada a redactar en 1925, la (anti)-novela titulada *Museo de la novela eterna*.

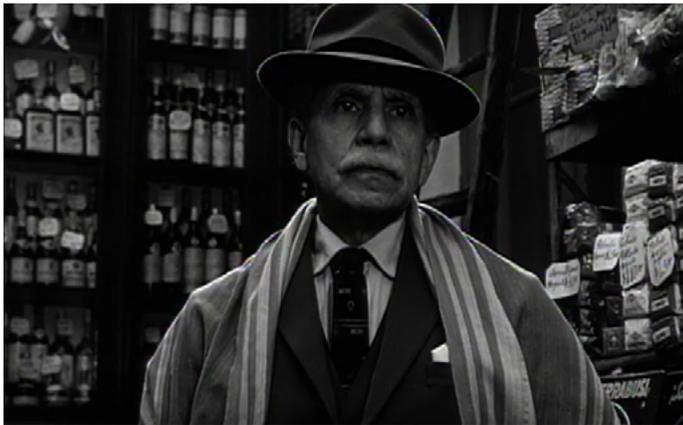


Imagen 9

film. Está presente en el momento de la muerte de la ciudad, bajo cierta forma, a la vez que está presente en algo que se inaugura, pese a que de eso se lo relegue.²⁸

La vaguedad de unas acciones —trufadas de encuentros en *terrains vagues*, bares, *meublés*, velorios— en que se mueven los personajes, permite que brille aquello que el filme busca poner en valor, el miedo (y el valor) que los condiciona e impulsa, sin ninguna adherencia de otro elemento adyacente que no sea la amistad a toda prueba que parece existir entre los conjurados defensores («la amistad es una pasión tanto más lúcida que el amor», escucharemos en el filme); de la misma manera, el vaciado de cualquier psicología obliga al espectador a atender en las decisiones de los mismos de forma directa a sus motivaciones más profundas.

Por eso el verdadero corazón emocional del filme reside en la milonga que se incluye en su primera parte y en la que se sintetizan todos los valores que se ponen en juego en una partida que se sabe perdida de antemano. La expresión *milonga* proviene de la lengua bantú de Angola (lugar de origen de muchos esclavos africanos afincados en el Río de la Plata), en la que la expresión *mu-longa*, plural de *mu-longe*, significa palabra, conversación. De ahí fue adoptada por el lenguaje popular como equivalente de «palabreo», «decir cosas» en las que se urdían relatos

con sentimientos propios de la tristeza de la condición del esclavo. El *Diccionario* de la RAE recoge la acepción que nos interesa: «Composición musical folclórica argentina de ritmo apagado y tono nostálgico, que se ejecuta con la guitarra». En 1965 Borges, pocos años antes de embarcarse en la aventura de *Invasión*, había publicado *Para las seis cuerdas*, uno de sus libros poéticos más célebres formado por apenas once piezas. En el prólogo al volumen el escritor explicaba su relación con esta forma literaria-musical, aprovechando para reiterar su lejanía personal hacia cualquier sensiblería y artificiosidad. Y, de paso, insistir en su voluntad elegíaca:

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes.

He querido eludir la sensiblería del inconsolable «tango-canción» y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas.

Compuestas hacia mil ochocientos noventa y tantos, estas milongas hubieran sido ingenuas y bravas; ahora son meras elegías.

El texto de la que se recoge en el filme retoma del libro aludido y de manera íntegra el de la titulada «Milonga de Flores», redactada en seis estrofas (la primera y la última se repiten) de sencillos octosílabos con rima consonante en los versos pares. Este es el texto que podemos leer en la publicación original:

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
Morir es una costumbre
Que sabe tener la gente.

Y sin embargo me duele
Decirle adiós a la vida,
Esa cosa tan de siempre,
Tan dulce y tan conocida.

Miro en el alba mis manos,
Miro en las manos mis venas;
Con extrañeza las miro
Como si fueran ajenas.

²⁸ G. Langlois, «Le fantastique, une manière de percer le réel», *Les Lettres Françaises*, 27/01/1971 (citado en *El cine de Hugo Santiago*, op. cit., p. 57).

Vendrán los cuatro balazos
Y con los cuatro el olvido;
Lo dijo el sabio Merlín:
Morir es haber nacido.

¡Cuánta cosa en su camino
Estos ojos habrán visto!
Quién sabe lo que verán
Después que me juzgue Cristo.

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
Morir es una costumbre
Que sabe tener la gente.²⁹

Fue musicalizado por Aníbal Troilo y recitado en la película por Roberto Villanueva que encarnaba al personaje de Silva, doblado a la guitarra por Roberto Greda y Ubaldo de Lío.³⁰ Santiago ha recordado su insistencia con el escritor para que pudieran incluir una milonga en un filme «que sucedía en los barrios». «Sí, por supuesto», cuenta que le respondió Borges, «será la milonga de un tal Flores». Tras cada encuentro diario el poeta prometía al cineasta que al día siguiente saldría a caminar para componerla. Un día el escritor comentó al aterrado cineasta que por fin había salido a pasear por La Recoleta en busca de las palabras del poema y que cuando más concentrado estaba fue interrumpido por un «estúpido que vino a hablarme de no se qué y se me fue la milonga». Afortunadamente, al de unos pocos días le sorprendió cuando en una de sus sesiones

vespertinas de trabajo le enseñó copiada a máquina por la secretaria de la Biblioteca Nacional el texto que iba a abrir y cerrar la milonga del filme:

Para los otros la fiebre
y el sudor de la agonía
y para mí cuatro balas
cuando esté clareando el día.

Es decir, en el filme se contiene una cuarteta nueva que nunca se ha publicado en ninguna de las ediciones posteriores de *Para las seis cuerdas* de tal manera que está indisolublemente unida a la memoria del relato cinematográfico, donde precede a las ya conocidas.³¹

La escena en cuestión tiene lugar en el bar en la que la «barra» que trabaja en la defensa contra la invasión a las órdenes de Don Porfirio se reúne para coordinar y planificar sus acciones³². Mientras Silva declama morosamente los versos, el realizador inserta imágenes de los amigos en diversos grupos o de forma individualizada de tal manera que es imposible evitar la sensación que la alusión del texto a «Manuel Flores», no se refiere solo a un individuo sino que alude a un destino colectivo. Podríamos decir que la milonga funciona a modo de crisol en el que unos destinos singulares se funden en un destino colectivo [imágenes 10-27].³³

²⁹ El texto usado en el filme modifica también de forma sutil en varios momentos la redacción del publicado en 1985: «Mañana vendrá la bala/y con la bala el olvido» por «vendrán los cuatro balazos/y con los cuatro el olvido»; «¡Cuántas cosas estos ojos/en su camino habrán visto!» por «¡Cuánta cosa en su camino/estos ojos habrán visto!». Finalmente «Miro en el alba mi mano/miro en mi mano las venas» sustituye a «Miro en el alba mis manos/miro en las manos mis venas». Cambios mínimos pero sugestivos.

³⁰ No se debe al azar que la primera conversación que se escucha en el filme tenga que ver con el balompié. Ni por supuesto que el final se resuelva sobre el terreno de juego de un estadio.

³¹ Se trata de utilizar la imagen cinematográfica, el texto de la milonga y la música que la envuelve para pasar de lo individual a lo colectivo. De forma similar (pero bien distinta) Jean Renoir había trabajado fórmulas alternativas para una operación del mismo calado en la década de los treinta en filmes como *Le crime de Monsieur Lange* (1936) o *La gran ilusión* (1938), (ver Santos Zunzunegui, «Teoría y práctica de la puesta en forma. Estilización, movimientos de cámara y diálogo de las artes en el Renoir de los años treinta», en *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (edición revisada y ampliada), Santander: Shangrila, 2016, pp. 52-81).

²⁹ «Milonga de Manuel Flores» (1968), con música de Aníbal Troilo y letra de Borges. Incluida en *Para las seis cuerdas* (1965). Puede leerse en *Obras completas*, vol. II, EMECE, 1989, pág. 348. Ver infra Anexo 28 de junio de 1969.

Puede verse la secuencia en https://www.youtube.com/watch?v=Vf8ZrOgVN08&ab_channel=CarlosMarb%C3%A1n

³⁰ La milonga comparece una segunda vez, aunque de forma fragmentaria, en el filme en la secuencia en que Silva (como también sucede con Herrera) está cautivo de los «invasores». Mientras, el joven que espera su turno para ser torturado e interrogado en un espacio que no deja de recordar una «instalación» de escultura moderna, rememora las cuatro estrofas centrales.



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26



Imagen 27

Por su parte Bioy Casares siempre criticó la inclusión, tal y como la conocemos, de la escena de la milonga, so pretexto de que su inusitada duración ralentizaba peligrosamente el desarrollo del filme [ver infra la entrada del diario de Bioy del 28 de Junio de 1969; Bioy había visto la película terminada cuatro días antes]. Se trata de una más de las diferencias que, terminada la producción, mantuvieron (al menos tal y como se recogen en el relato escrito de Bioy), los dos escritores.³⁴ Lo que Bioy parece ser incapaz de comprender es el carácter central de la escena y lo que en ella se juega: no se trata de «interrumpir» el relato sino de dotarlo de un centro de irradiación estética.

Los cómplices

Cualquiera que sea el peso que queramos conceder a Borges (y a Santiago) en la puesta en forma de la historia, no podemos olvidar que el cine es un arte colectivo. Lo que obliga a poner de relieve el rol adicional jugado por, al menos, dos de los implicados en la aventura.

El primero sería su director de fotografía, uno de los más relevantes operadores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, Ricardo Aronovich³⁵. Responsable de una austera fotografía que no transige con las habituales convenciones visuales y que se acopla como un guante al filme, sin ninguna concesión a esa luz pulida y banalizada que suele habitar en tantos filmes llamados de «autor». Así describe su creador la imagen buscada:

³⁴ Dos aspectos a subrayar: la diferencia de criterios acerca de la obra de Santiago que Borges manifestó en repetidas intervenciones públicas con relación a las recogidas de su boca por su amigo y colaborador; Hugo Santiago relata a Oubiña en el documental repetidas veces aludido que Bioy, tras la entrega de los míticos folios iniciales, no tuvo ninguna intervención relevante en la redacción definitiva del guion (de hecho, señala, «estaba de paseo por Europa») al tiempo que insiste en la implicación creativa de Borges. Los títulos de crédito del filme ratifican esta afirmación: «Guion cinematográfico Jorge Luis Borges y Hugo Santiago».

³⁵ Que no solo cuidó la imagen del cine de Santiago entre 1967 y 1992, sino que iluminó obras de Ruy Guerra (*Dulces cazadores*, 1969), Louis Malle (*El soplo en el corazón*, 1971), Alain Resnais (*Providence*, 1973), Andrej Zulawsky (*Lo importante es amar*, 1975), Jeanne Moreau (*Lumière*, 1976), Ettore Scola (*La sala de baile*, 1983; *La familia*, 1987) o Raúl Ruiz (*El tiempo recuperado*, 1999), entre otros cineastas importantes.

En el caso de *Invasión*, a pesar de que se trataba de mis primeros años como director de fotografía, me exigió una intensa elucubración para convertir en imagen lo que Hugo [Santiago] pedía: contraste, grano, muchas zonas negras profundas, negros que desbordaran en los blancos, gamas de grises perlados, en fin una miríada de requerimientos fotográficos que yo no había explorado todavía y que exigieron una cantidad de pruebas desconocidas en el cine argentino del momento (...) Estas pruebas nos llevaron a ciertas conclusiones técnicas que aún hoy, treinta y cuatro años más tarde [el texto se redacta en 2002], son interesantes y muy válidas desde el punto de vista técnico/artístico y que bien podría desear utilizarlas hoy en día en un film en blanco y negro con requerimientos similares (¡si fuera en anamórfico, aún mejor!). Cada vez que he visto *Invasión*, me ha hecho lamentar la pérdida del B&N, no por nostalgia del pasado sino por su belleza intrínseca, propia del sistema (...) El haber hecho la restauración de *Invasión* aquí en París, hace tan poco, nos permitió volver hacia atrás en el tiempo, pues cuando vimos por primera vez la copia cero, los primeros cuatro o cinco rollos, copiados del negativo original, que estaba impecable, nos dejó espantados la calidad obtenida por la nueva copia. Era realmente impresionante y creo que el film cobró otra dimensión, aún mayor, después de la restauración.³⁶

El siguiente responsable del *look*, en este caso sonoro del filme, fue Edgardo Cantón, responsable último de su música y sus efectos de sonido³⁷. Cantón que había trabajado con Pierre Schaeffer en el GRM parisino y responsable de lo que se ha dado en llamar «tango surreal»³⁸, combina en su trabajo las músicas tradicionales con la música concreta para dotar a *Invasión* de un tapiz sonoro de una extrema riqueza. De nuevo encontramos en las elecciones estéticas de Santiago la

³⁶ La versión restaurada del filme se abre con el siguiente texto firmado por los Autores: «En 1978, durante la dictadura militar en Argentina, ocho bobinas del negativo original de *Invasión*, realizado en 1969, fueron robadas de los laboratorios Alex de Buenos Aires. Tras veintiún años de bloqueo el esfuerzo y la colaboración desinteresada de Pierre André-Boutang y otros amigos, en Francia y en Argentina, han permitido establecer un nuevo negativo completo. Esta copia ha sido tirada a partir de cuatro bobinas del negativo original y de ocho bobinas obtenidas de un contratipo sacado de dos antiguas copias positivas en 35 mm. Se trata de una primera restauración realizada en 1999 gracias a los técnicos del laboratorio L.T.C., a los del Studio Desmarquet para el tratamiento de las mezclas sonoras, a Ricardo Aronovich, director de la fotografía original y a Hubert Niogret que ha asegurado la producción. Nuestro agradecimiento a todos ellos».

³⁷ En 1973 Moshe Naim produjo un vinilo de 45 rpm. (*Invasión Tango*) que contiene unos ocho minutos de extractos de la banda sonora del filme de Santiago.

³⁸ *Trottoirs de Buenos Aires* (1980), tangos de Edgardo Cantón y Julio Cortázar interpretados por Juan Cedrón en https://www.youtube.com/watch?v=aS0LAAsem3M&ab_channel=2666-TheArtOfListening

influencia de la enseñanza de su maestro Bresson («es preciso que los ruidos se conviertan en música», dice uno de los aforismos de las *Notas sobre el cinematógrafo*). Cantón explica así su método de trabajo:

Hicimos muchas cosas sin saber qué estábamos haciendo, y viendo el film lo sabemos un poco mejor. Muchos elementos fueron encontrados, efectivamente, trabajando sobre el montaje imagen-sonido. De repente, decidíamos poner un pájaro. Me parecía interesante hacer oír un pájaro después del disparo, era algo pero no sabía qué. Dijimos: 'pongamos esto'; no se discutía, no se buscaban razones ni significaciones; se veía si era bueno o malo. Del significado, el carácter premonitorio del pájaro, uno se da cuenta después.³⁹

Cine e historia

El final del filme contiene alguno de los momentos más significativos del mismo en la medida que alguna de sus secuencias ilustran de manera ejemplar la manera en que la obra baraja sus cartas estéticas. Bastará con fijarnos en la secuencia de la entrada de los «invasores» en la ciudad. Lejos de cualquier pompa épica, la escena yuxtapone una serie de imágenes del todo incongruentes en sí mismas si no fuera porque están insertas en un relato que les confiere sentido. Inmediatamente tras el momento en que Herrera es linchado por sus captores, durante casi dos minutos asistimos al interminable desfile de camiones cargados de contenedores, de frágiles avionetas que evolucionan y aterrizan, de lanchas neumáticas que desembarcan en orillas agrestes, de gente que se mueve a caballo por anchas veredas, de automóviles convencionales que se agrupan en forma de cortejo [imágenes 28-33].⁴⁰ Tomadas de manera individual esta serie de imágenes no significan «invasión». Eso es, justamente, lo que las confiere su valor (de nuevo aquí la enseñanza bressoniana: «Aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes)»).

³⁹ Fragmento de una entrevista de Andrée Tournès en *Jeune cinéma* (n.º 53, 1973). Citado a partir de *El cine de Hugo Santiago*, op. cit., p. 45.

⁴⁰ Un momento como este hace visible, en términos cinematográficos, uno de los estilemas más singulares de la prosa de Borges: su gusto patente por las enumeraciones, por las listas.

No menos interesante es el final, propiamente dicho, del filme. Sobre el círculo central del estadio de fútbol que ha servido de base a los invasores, Don Porfirio se sienta en el césped junto al cadáver de su lugarteniente, Herrera. En el borde derecho de la pantalla, aparece la palabra FIN. Sin embargo, por corte neto, pasamos a una nueva secuencia [Imágenes 34-35]. Ahora el viejo caudillo aparece rodeado de un grupo de jóvenes que ha sido «dirigido» a lo largo del filme por la única mujer que tiene un rol en la historia, Irene⁴¹, compañera y amante de Herrera. Para entonces ya sabemos que entre los dos amantes nunca se ha compartido el hecho de que ambos trabajan para Don Porfirio, Herrera dirigiendo la resistencia directa, Irene pastoreando a los jóvenes que deberán tomar el relevo de los mayores si la «invasión» triunfa. A su manera, como sucede en todo filme clásico, *Invasión* cumple con la regla de oro de que deben contarse siempre dos historias entrelazadas una de las cuales debe ser una historia de amor.

Don Porfirio, sentado a una mesa tras la que de pie le acompaña Irene, dicta sus órdenes a los «jóvenes»: «Parece que a mi no me quieren muerto. Deben creer que me he quedado solo. ¡Tantos años estuve preparándolos! Ellos ya están adentro. Ahora les toca a ustedes, los del Sur»⁴². A un gesto de su jefe, Irene abandona su lugar para trasladarse a otro de la estancia donde comienza a repartir armas cortas a sus pupilos. Tanto el desplazamiento de la mujer como el traspaso de las armas se lleva a cabo mediante una serie de encadenados que ritman el acontecimiento. Uno de los «jóvenes» se planta ante Irene y mientras sopesa cuidadosamente el revólver que acaba de recibir le espeta: «Ahora nos

⁴¹ Interpretada por Olga Zubarry (1929-2012), conocida en los ambientes cinematográficos como «la Vasca» y una de las estrellas más importante del cine y la televisión argentina de aquellos días. Entre sus filmes más destacados se cuentan varios dirigidos por Hans Hugo Christensen, *El candidato* (Fernando Ayala, 1959) o *A hierro muere* (Manuel Mur Oti, 1962). Interrogada en 2008 sobre su papel en *Invasión* contestó: «Nunca entendí una sola palabra de lo que estábamos haciendo» (en «50 años de *Invasión*: la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago», INFOBAE, 28/02/2019).

⁴² Con mayúscula como corresponde a un motivo de fuerte impronta mitológica. En Borges el Sur no es solo, que también, el lugar límite donde la ciudad se convierte en pampa. Interrogado por Ferrari en un libro ya aludido (cap. 7) el escritor precisa: «el Sur no es un barrio, distinto de los otros, sino el barrio esencial, fundamental de Buenos Aires».



Imagen 28



Imagen 29



Imagen 30



Imagen 31



Imagen 32



Imagen 33



Imagen 34



Imagen 35

toca a nosotros pero tendrá que ser de otra manera». La última imagen de este epílogo que sigue al final antes señalado por la aparición de la palabra fin convencional, muestra a una Irene cabizbaja que, de improviso, levanta la mirada al sesgo para interpelarnos a nosotros espectadores. Un ominoso acorde musical se deja oír. Negro [Imágenes 36-39].

En resumen, no estamos ante un círculo en términos narrativos sino ante una espiral ascendente por más que los acontecimientos futuros queden fuera del filme. Ahora queda claro el sentido de las palabras de Cozarinky a las que aludíamos en la nota 21, cuando sostiene que «aunque Borges y Bioy Casares y Santiago lo refuten, *Invasión* ha ido adquiriendo un sentido a partir de su realización». La película parece adelantar los terribles acontecimientos en que se sumergió Argentina entre 1973 y 1983. De la misma manera el relato cambia, de improviso su «movimiento en línea recta» por otro «circular» o, como ya hemos precisado, en «espiral ascendente».

Hugo Santiago, por su parte, dio carta de naturaleza a esta idea del carácter premonitorio (presente del futuro) de su película al incluirla en la categoría de «desaparecida», aludiendo al robo, ya señalado antes, de varios rollos de negativos de un laboratorio porteño acaecido precisamente durante los años de la dictadura militar:

Nos dijeron que robaban los negativos para sacar las sales y el nitrato de plata y la plata, pero resulta que después de la Segun-

da Guerra Mundial los negativos no son más como eran antes, no se puede hacer eso. Es una pavada. Otros decían que era para fundirlos y hacer peines. No: fue un operativo. Vinieron y los robaron.⁴³

Pero las «lecturas» no han terminado aquí. Con motivo del estreno en el BAFICI 2015 del que sería su filme postrero, *El cielo del centauro*, Santiago volvió sobre el tema:

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! O sobre el comercio [aludiendo a la conversación citada en la nota 26]. Eso era cuestión de estilo, pensado junto con Borges y redactado finalmente por él. No había un mensaje hacia una línea u otra.

Continuará

A partir de su estreno y su éxito crítico (que no popular) el filme se convirtió, quizás con resultados negativos, en el centro gravitatorio de la obra futura de Santiago. De hecho, más allá de su siguiente y última concurrencia con la pareja Borges-Bioy (*Los otros*, 1944), los ecos de

⁴³ En «50 años de *Invasión*: la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago», op. cit.



Imagen 36



Imagen 37



Imagen 38



Imagen 39

Invasión se oyen en una obra mucho más tardía titulada *Las veredas de Saturno* (Les trottoirs de Saturne, 1985), resultado de una colaboración iniciada en 1980 con el escritor Juan José Saer y terminada con la intervención en la versión francesa de Jorge Semprún (ahora el cruce con Resnais se hace efectivo). Santiago describe así esta colaboración:

(...) En 1967 fui a verlo a Borges, con una idea de una ciudad sitiada que se llamaría Aquilea y que sería víctima de una invasión. Esa ciudad tendría sus hombres (pocos) para defenderla, tendría su luz —negros y blancos y los grises más densos del mundo—, sus calles hechas de otras calles, su río turbio e infinito, sus plazas abismales, sus ilimitados atardeceres, su orbe de ruidos —pasos y portales y pájaros y pájaros y estallidos que la amenazarían

como enemigos—, tendría sus tangos y milongas bravías y su Grupo del Sur, que más allá del final saldría a resistir.

Diecisiete años después, exiliado en París como Saer, tuvimos ganas (y necesidad) de hablar de nosotros lejos de Aquilea: imaginar que los antiguos invasores ya habían caído, que nuevas tempestades se habían precipitado sobre el país (Aquilea ciudad era ya la capital de la República de Aquilea), que cantidad de nuevos exiliados aparecían en Francia —unos militantes, otros combatientes, otros víctimas—, y se encontraban con la banda de amigos de un músico de genio: la represión en Aquilea se contagiaba a esos territorios remotos, nadie le escapaba a la peste.

La violencia venía a buscarnos, invadiendo la música y las nostalgias y los grises de mis veredas de Saturno —una y otra ciudad, imaginarias, de dolores y muertes compartidas—, encontrándose en el seno de aquellos aquileanos de París.⁴⁴

⁴⁴ Hugo Santiago: «Notas acerca de *Adiós*», en *Página 12*, 15/09/2009

Aunque Santiago comentó con Saer la posibilidad de hacer una nueva película veinte años después, la muerte del escritor en 2005 frustró esta posibilidad. En 2009 el cineasta acarició la posibilidad de rodar un filme que se llamaría *Adiós* y que culminaría su trilogía sobre Aquilea. En una entrevista de ese año, Santiago subraya que cuando hizo *Las veredas de Saturno* («una película de exiliados en el exilio») se le hizo patente la necesidad de cerrar el ciclo con un filme «sobre un tema muy poderoso: el regreso. Pero el regreso con signo de interrogación», a través de un «tema esencial que es el diálogo de un exiliado con su ciudad». ⁴⁵ Para lo cual, dado que todos sus compinches estaban muertos, «sentí que lo tenía que escribir yo, agarrarlo por los cuernos y es lo que hice». En su diseño

las dos películas precedentes de la trilogía aparecen en la memoria de los aquileanos de hoy. Los personajes del film, los jóvenes, conocen esas películas como películas. Por eso *Adiós* no tiene una continuidad narrativa, de trama con las anteriores. No, hace mucho más que eso: las integra completamente y en el pasado de Aquilea existen esas dos películas que hizo un cineasta que ahora vive en París. Entonces aparecen elementos de *Invasión* o de *Las veredas de Saturno*... pero mencionados, como citas. Y el protagonista conoce muy bien esas películas porque las hizo un amigo de él, las lleva consigo, y en Aquilea se encuentra con gente que también las conoce. Y como sucede en la realidad, mucha gente de ambas películas está muerta, la mayoría de los actores de *Invasión*, que el protagonista conoció, están muertos. Hay en *Adiós* un mundo de gente muerta, hay una relación con la muerte. ⁴⁶

⁴⁵ Continúa Santiago: «Como en un teorema, hay una incógnita, una incógnita que voy a tratar de descubrir. El protagonista es un personaje mayor que yo (tengo 69 años): Sebastián Pinkhas-Molinero tiene setenta y pico, es un aquileano científico. Ya entonces le dije a Saer varias cosas que se me imponían: que el personaje central iba a ser más viejo que nosotros, que iba a ser científico, como algunos amigos científicos que tengo. Un gran científico aquileano que estudió en Oxford, que ahora está en investigación en París y es eminente. Exiliado en Europa desde hace medio siglo, llega por pocos días a Aquilea después de una larga ausencia: el más famoso científico del país, que acaba de recibir el premio Nobel, viene a presidir una conferencia internacional centrada en sus trabajos revolucionarios. Aquí encuentra su memoria, encuentra a su madre de 99 años, encuentra a algún amigo sobreviviente, encuentra a sus muertos, de aquí y de allá. Irónico, controlado, espléndido, dicharachero, terrible, insoportable para algunos, Sebastián se echa sobre Aquilea como en un combate amoroso».

⁴⁶ Luciano Monteagudo, «Lejos o cerca yo vivo en Aquilea» (entrevista con Hugo Santiago), *Página 12*, 15/09/2009.

Adiós, cuya impostación quizás no hubiera desagradado a Borges, nunca se realizó. El aroma de muerte del proyecto alcanzó a su autor que desapareció en 2018.

ANEXO

La intrahistoria: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Invasión* (1967-1971):

(Selección de textos de *Borges* de Adolfo Bioy Casares (edición al cuidado de Daniel Martino, Barcelona, Destino, 2006)*

*Las notas de esta selección retoman las originales de Daniel Martino, con algunas adiciones y apostillas pensadas para un lector español e incorporadas por SZ.

1967

Martes, 6 de junio. Retenido en Buenos Aires por el compromiso con Borges de escribir un argumento para Hugo Santiago Muchnik.

Domingo, 11 de junio. Come en casa Borges. Este incrédulo de los derechos de autor (se impacienta con el tema, no quiere atender) me dice que Amelia Bence ⁴⁷ está desesperada, porque la autorizó a no sé qué, después de haber autorizado para lo mismo a unos colombianos. («Soy tan atropellado en estas cosas, que ni recuerdo lo que hago; si no me muestran el disco los colombianos, no creo que se los grabé»). Ahora pienso que no es así: que autorizó a los colombianos a grabar un poema suyo dicho por Amelia Bence y que después

⁴⁷ Bence, Amelia [Amelia Botwinik] (n.1919). Actriz.

autorizó a gente de aquí. Frías también está desesperado, tratando de arreglar el entuerto: habrá que ver cómo. BIOY: «Tantos años de considerar todo esto como el mundo irreal —sabíamos que los proyectos quedaban en nada— nos educaron en la incredulidad y en la despreocupación; ahora ese mundo se ha vuelto más real que nosotros, y se ha poblado de lobos comerciales». Quiero que todo esto le llegue al cerebro, para su bien. Después empezamos a escribir el film sobre la idea de Hugo Santiago Muchnik.

Martes, 13 de junio. Come en casa Borges. Tenemos que escribir el argumento del film de Muchnik; en septiembre hay que entregarlo, por contrato; Borges se casa y se va a los Estados Unidos. Esta carrera contra el reloj, como dice la gente, excluye aparentemente la posibilidad de que yo también pueda viajar, siempre que no desistamos del film: en ese caso la puerta se abre. Esta noche no pudimos escribir, por falta de ideas; o mejor dicho: de idea del episodio a escribir. BORGES: «No es fácil pensar por encargo. Cuando a uno se le ocurre una idea, se le ocurre con su expresión. Aquí tenemos la idea, pero no sabemos con qué situación expresarla. Mejor llamarlo a Ulyses Petit de Murat⁴⁸, que en dos patadas la despacha. Otro argumento: el de un autor que recibe un cheque para escribir algo y después vende su casa, para reembolsarlo; cualquier cosa antes que trabajar». BIOY: «Ese personaje está más cerca de nosotros». BORGES: «Es claro. Es más simpático, más comprensible». (...) Recuerda que Santiago Dabove⁴⁹ observaba: «Hay personas estúpidas a quienes les gusta el cinematógrafo por el argumento, las fotografías o el

diálogo. El hombre refinado va a ver cuerpos de mujeres. Porque hay que reconocer que las mujeres de las casas públicas no valen nada». También reputaba Dabove superior el cine norteamericano porque «las actrices son todas lindas, en cambio los franceses ponen famosas actrices de teatro, que son cada loro...».

Domingo, 18 de junio. Come en casa Borges. Sobre un film me dice: «Tiene dos partes. La primera, un poco fantástica, son los sueños de la heroína: uno está muy interesado y cree en lo que ve. La segunda es la transcripción de un hecho real —el caso Profumo⁵⁰— con los mismos nombres: entonces no creés nada». De *nuestro* film: «Esto es lo más subalterno que hemos hecho: episodios de Rocamble, aunque no sé muy bien cómo era Rocamble⁵¹». No pecamos de soberbia, pero realmente es un poco estúpido denigrar en estas invenciones el precioso tiempo. Por si acaso, no hemos aceptado el adelanto de trescientos mil pesos que una noche pedimos para iniciar el trabajo. No queremos que nada nos ate.

Lunes, 19 de junio. Come en casa Borges. Acelerada invención de episodios y personajes para el film.

Martes, 27 de junio. Cuando Peyrou⁵² o Borges hablan de cinematógrafo italiano, tienen a films de grose-

⁵⁰ El conocido como «caso Profumo» estalló en 1963 al hacerse público que el ministro de guerra británico John Profumo había tenido una breve relación con una *shongirl* (Christine Keeler), quien aparentemente había tenido, a su vez, encuentros íntimos con el espía soviético Yevgeny Ivanov. Profumo mintió sobre ese hecho cuando fue interrogado oficialmente por la Cámara de los Comunes y el escándalo le forzó a renunciar dañando gravemente la reputación del gobierno del primer ministro Harold MacMillan, quien dimitió de su cargo apenas unos meses después alegando «problemas de salud» (SZ).

⁵¹ Personaje, mezcla de gentilhombre y ladrón creado por el escritor Pierre Ponsou du Terrail (1829-1871) que protagonizó innumerables relatos tanto literarios como posteriormente cinematográficos (SZ).

⁵² Peyrou, Manuel (1902-1974). Escritor y periodista: *El estruendo de las rosas* (1948), *La noche repetida* (1953), *Las leyes del juego* (1960), *Acto y ceniza* (1963), *Se vuelven contra nosotros* (1966). Conoció a Borges en la redacción de *Crítica*, hacia 1933; a Bioy Casares, a través de Borges, hacia 1936. Desde 1940, comió regularmente en casa de los Bioy, generalmente los sábados. Dedicado a la crónica teatral y cinematográfica, además de cuentos y novelas escribió guiones, que no llegaron a filmarse. En 1947 ingresó en la redacción del diario *La Prensa*; cuando fue confiscado por el peronismo (1951) renunció. Tras la caída de Perón, volvió y trabajó en él hasta su muerte. Véase el poema de Borges titulado «Manuel Peyrou», publicado en *Historia de la noche* (1977) y del que extraigo los siguientes versos (volumen II de las *Obras*

⁴⁸ Petit de Murat, Ulyses (1905-83). Escritor y periodista. Conoció a Borges en la Revista Oral de Alberto Hidalgo, a mediados de los años veinte. En 1933-4, en colaboración con Borges, dirigió la Revista Multicolor de los Sábados de Crítica, diario en el que trabajaba desde tiempo atrás como crítico cinematográfico. En 1937, la editorial Destiempo editó su *Marea de lágrimas*. A principios de los cuarenta, escribió con B. un guion basado «en un tema del suburbio»; después Borges, a su pedido, «lo amplió con Adolfo Bioy Casares». En 1946, la empresa Alfár, cuyo directorio integraba Petit de Murat, encomendó a Borges y Bioy Casares la escritura de un guion basado en «Hombre de la esquina rosada». A fines de los cuarenta debió exiliarse en México, donde trabajó como guionista. Regresó en 1955.

⁴⁹ Dabove, Hermanos. Julio César (1890-1965) y Santiago (1889-1951). En su casa de Almirante Brown 752 solían realizar reuniones con Macedonio Fernández. Publicaron en periódicos y revistas.

ro neorrealismo en mente; sólo el idioma hablado los vincula a Rossellini, Antonioni, Visconti, etcétera.

Viernes, 30 de junio. Come en casa Borges. (...) Riendo cita una frase telefónica de Hugo Santiago Muchnik: «Ustedes ya tienen la columna vertebral» (se refería al argumento cinematográfico que estamos cocinando). Él le contestó: «Sí. Ya no somos moluscos». Comenta conmigo: «¿Viste cómo la gente es fácilmente metafórica?».

Lunes, 3 de julio. Come en casa Borges. Tomamos una resolución heroica: no escribiremos el argumento cinematográfico. El contrato a que renunciaremos, que no firmaremos: trescientos mil pesos de adelanto, antes de entregar el trabajo; setecientos mil en cuotas ulteriores, hasta el estreno del film. Entregaremos el resumen del film, en versión corregida. Nos veremos libres de ese yugo. Los productores no comprenderán nuestra resistencia, nuestra poca disposición a firmar y a cobrar. (...)

Miércoles, 5 de julio. Come en casa Borges. Trabajamos, pero no concluimos, por su cansancio, el resumen del film. Mañana lo concluiremos, pasado llamaremos a Muchnik, le daremos esas páginas y le anunciaremos la decisión de no trabajar más. Uno a otro nos recomendamos no ceder a los argumentos de Muchnik. De qué trampa nos libramos. «Si no, *en una de fregar cayó caldera*», dice 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 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

completas (Barcelona, EMECE, 1989, pág. 195): «Suyo fue el ejercicio generoso / de la amistad genial. Era el hermano / a quién podemos, en la hora adversa, / confiarle todo o, sin decirle nada, / dejarle adivinar lo que no quiere / confesar el orgullo (...)» (DM y SZ).

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 Cáster o de Nick Winter⁵³, 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. Yo también creo que si un hombre sabe pintar puede pintar a pedido un gato... Quizá no tenga ganas o no pueda». Dice que los escritores viejos escriben mejor que los jóvenes porque han llegado a conocer los límites de sus posibilidades.

Domingo, 9 de julio. Comen en casa Borges y Hugo Santiago Muchnik. Con Borges, felices de vernos libres del compromiso del film, sin un pensamiento por el dinero que no ganaremos.

Domingo, 16 de julio. Come en casa Borges. Escribimos un episodio para el film (un episodio que ha de sustituir a uno del resumen que entregamos a Hugo Santiago).

Lunes, 17 de julio. Come en casa Borges. Trabajamos en las nuevas escenas de *Invasión*. Me dice: «Flaubert se enteró de que en una novela de Zola iba a aparecer un personaje llamado Pécuchet. Alarmado, le escribe a Zola para que le cambie el nombre. Qué estúpido. ¿Cómo no sabía que sus novelas durarían más que las de Zola?».

⁵³ Nick Carter, protagonista de los folletines escritos por F. Van Renssler Dey (1865-1922), que aúnan aventuras detectivescas y exotismo. Nick Winter, seudónimo de Georges Vinter, protagonista de filmes de aventuras del sello Pathé entre 1906-21: *Max Linder contre Nick Winter* (1912), *Nick Winter et les as de trèfles* (1913), etc. (SZ).

Llega Silvina [Ocampo], con Pezzoni⁵⁴, de ver el estreno de *La chica del lunes*, un film de Torre Nilsson. Silvina: «Tienen razón. Es un pésimo director. De mal gusto, grosero, tonto. El film abunda en toques decorativos, innecesarios, inexplicables, estúpidos. El diálogo está mal escrito y mal dicho: como si la gente leyera en voz alta o recitara. El argumento no existe. Para un film sin argumento se necesita un gran director».

Martes, 18 de julio. Come en casa Borges. Hugo Santiago Muchnik mandó el nuevo contrato para *Invasión*. BORGES: «Qué extraordinario es el muchacho... La bondad es admirable».

Viernes, 21 de julio. Mandaron el cheque del adelanto por las once páginas de *Invasión*.

1968

Viernes, 17 de mayo. Viene a tomar el té Hugo Santiago Muchnik. Empezará a filmar *Invasión* el 27. Me dice que Ferreri es el director de *El cochecito*, film que gustó tanto a Borges.

Domingo, 14 de julio. (...) Después de comer, (...) llega Hugo Santiago, con la milonga de *Invasión* en una cinta. Nuestros grabadores fracasan. Vamos a lo de Susana Bombal.⁵⁵ Después de muchas dificultades el grabador funciona.

Sábado, 10 de agosto. Comen en casa Borges y Peyrou. Cuenta BORGES: «Hoy me pasó una de esas cosas que nos pasan a nosotros y que seguramente nunca le sucedieron a Larreta⁵⁶. Un muchacho me dijo que era amigo de un fotógrafo que trabajaba para Hugo San-

tiago y que, por si me interesaba, iba a tratar de conseguirme un permiso para que presenciara la filmación de «esa película». (...)

1969

Lunes 13, de enero. En Pardo. En *Siete Días* se cuenta que Hugo Santiago contó a Borges el argumento de *Invasión*, que Borges se entusiasmó... No es así. Me lo contó, me gustó, me excusé de escribirlo solo, dije que la única posibilidad era escribirlo con Borges.⁵⁷

Lunes, 3 de marzo. En Mar del Plata. Por la noche, hablo por teléfono con Borges. Me dice: «No voy a Sudáfrica. Al fin y al cabo el África mía es la del soldado que llega y encuentra chica a Inglaterra en el poema de Kipling⁵⁸, mejor y más grande que la de los barrios modelo. Mirá, Israel mismo abunda en barrios modelo. Yo creo que con el tiempo nadie viajará. El mundo está llenándose de aeropuertos y ascensores. Si tenés suerte, te toca un Hotel Hilton y si tenés un poco menos, la imitación local del Hotel Hilton. Espero que pronto reanudemos nuestros hábitos de trabajo... o de haraganería».

Dice que en nuestro film encontró deficiencias. BORGES: «El espectador espera una revelación y al final se dice: ¿bueno y qué? Los actores hablan como si repitieran de memoria; la música y los sonidos son

⁵⁷ Persistencia de la leyenda: «Buenos Aires, 1967. El muchacho de anteojos oscuros, bien peinado para atrás y con sonrisa compradora se acerca a la mesa de entrada de la Biblioteca Nacional y pide hablar con el director. -¿De parte de quién? -Hugo Santiago Muchnik. Cuando fue recibido por el director [Jorge Luis Borges], el joven le contó que había sido alumno suyo en la Facultad de Filosofía y Letras y que quería filmar una película en una ciudad sitiada que se llamaría Aquilea y que sería víctima de una invasión. 'Quiero que usted escriba el guion', le dijo Hugo Santiago, sin sonrojarse, al hombre que ese año encabezaba la lista a Nobel de Literatura» («50 años de *Invasión*: la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago», INFOBAE, 28/02/2019). Por su parte Santiago en el filme de Alejo Moguillansky, *Variaciones sobre un guion* (2008) refrenda la versión de Bioy. Puede verse este filme en https://www.youtube.com/watch?v=JgSK1kX_ZmU&t=348s&ab_channel=RescateAudiovisualArgentino (SZ).

⁵⁸ «Chant-Pagan». [*Collected Verse* (1912)]. Puede leerse una versión en español, traducida por Luis Cremades, en R. Kipling, *Poemas*, Madrid, Visor, 1985, págs. 95-97 (SZ).

⁵⁴ Pezzoni, Enrique (1926-89). Crítico. Secretario de redacción de *Sur* (1968-81).

⁵⁵ Bombal, Susana. Escr.: *Green Wings* (1959), *La predicción de Betsabé* (1970). En la casa de la calle Ayacucho de su hermana María Luisa, «frente al comedor del Alvear Palace», Borges tuvo en diciembre de 1938 el accidente que desembocaría en una convalecencia de dos semanas y en la escritura de «Pierre Menard» (tal y como lo relató José Bianco secretario de redacción de *Sur* entre 1937 y 1961).

⁵⁶ Larreta, Enrique Rodríguez (1875-1961). Escr.: «Zogobty» (1926); «La almohada», «La pampa» [La calle de la vida y de la muerte (1941)], etc.

demasiado claros y perceptibles; Lautaro Murúa, mirá, no es simpático: es hosco y bruto».

Martes, 24 de junio. Veo, con Hugo Santiago, *Invasión*.

Sábado, 28 de junio. Comen en casa Borges y Peyrou. BORGES: «Conocí a un muchacho irlandés, de Lobos, que se ha puesto a reunir datos sobre Juan Moreira⁵⁹. Ha llegado a la conclusión de que Moreira «jera un títere!». Dice que cuando lo rodeó la policía estaba con su patota y quiso salir disparando, pero lo agarraron. Juan Moreira, y todos los gauchos maulas han de ser un invento de Eduardo Gutiérrez y de los Podestá». BIOY: «Y de José Hernández. Entre todos ellos han mantenido vivo cuanto hay de peor en el país; Hernández extrañaba a Rosas y preparaba el peronismo. Tu madre tiene razón». BORGES: «Mi conciencia está pesadamente cargada. El día que el país eligió *Martín Fierro* en lugar del *Facundo* para libro nacional, eligió la barbarie». (...)

Hablamos de *Invasión*. BIOY: «Uno de sus principales defectos son los parlamentos, demasiado concluidos, correctos y sentenciosos. En el próximo film, vas a tener que contenerte. Si no podés, lo escribimos como quieras y después lo corregimos; pero lo corregimos de un modo contrario al habitual: cortando y estropeando las frases que salieron demasiado bien». BORGES: «Shaw ha demostrado que el teatro tolera perfectamente largos monólogos...». BIOY: «En primer lugar, el cine no es el teatro; después, buena parte de los parlamentos de Shaw tienen un tono menos impecablemente redactado que los tuyos». BORGES: «Parece que Shakespeare escribía dos textos para cada pieza; uno para darse el gusto de escritor y otro para la representación, el *acting text*, se cree que de *Macbeth* sólo sobrevive el *acting text* y de las demás piezas el primero, el literario. Por eso *Macbeth* es la mejor de sus piezas».

Como Borges es muy rápido para inventar y redactar, cuando aparece la ocasión de escribir un *purple-*

patch60 me da mucho trabajo, porque ya acuña su frase memorable antes de que yo empiece a armar mi renga alternativa. Como por lo general consigue resultados brillantes, no sé bien cómo persuadirlo de que los sacrifique: parecería que prefiero mi frase imperfecta porque es mía; comparadas, ¿quién vacila entre una y otra?, pero no se trata de comparar las frases, sino de que sean aceptables en el drama. Me atrevo también a decirle que su milonga no debió cantarse íntegramente en el film: «Cuando empezaron a cantarla me conmoví; cuando acabaron yo estaba impaciente. En un film no hay que cantar una pieza entera; si cantan una pieza entera la escena se convierte en número, se distingue de la trama, la interrumpe. Por excelente que sea tu milonga, debieron interrumpirla sin lástima, dejarla inconclusa. Solamente en las operetas o films musicales puede un actor cantar impunemente una pieza íntegra». (...)

Jueves, 10 de julio. Come en casa Borges; después llega Hugo Santiago. BORGES: «Tres amigos se encuentran. Uno dice: «Mirá, Chirola, todavía no junté la plata para pagarte». Chirola afirma, como dirigiéndose a nadie en particular: «Éste no vuelve a comer pan». Suena un balazo, Chirola cae muerto; el deudor lo conocía y no era lerdo. El episodio está bien. Es neto, sucinto. Inesperadamente los triunfos se reparten: el verbal, el otro. Chirola dice su epigrama y desaparece. El asesino se salvó de la cárcel porque el tercero dijo que Chirola amenazó de muerte».

Hacemos la lista de personas a invitar para el estreno de *Invasión*. Cuando menciono a Girri⁶¹, se ríe y exclama: «Nada más que *nincompoops*⁶²».

Domingo, 13 de julio. Me pregunto por qué me enoja tanto el hecho de que locutores de radio y críticos de cine digan *filme* por film. Ante todo, por la docilidad con que esos amanerados monigotes acatan las instrucciones de los gramáticos; porque son claras pruebas del

⁵⁹ Moreira, Juan (1819-1874). Delincuente gaucho. Inspiró el clásico folletín gaucho *Juan Moreira* (1880) de Eduardo Gutiérrez. De entre los varios realizados en torno al personaje y su leyenda tanto en la época muda como en la sonora, destaca el excelente trabajo de Leonardo Favio (1938-2012) con el título de *Juan Moreira* (1973) (SZ).

⁶⁰ Alusión a una prosa de estilo elaborado o exagerado (SZ).

⁶¹ Girri, Alberto (1919-1991). Poeta: *Valores diarios* (1970), *Trama de conflictos* (1988) (SZ).

⁶² Persona idiota o estúpida (SZ).

escaso arraigo de los usos y de las costumbres entre nosotros, de usos y costumbres que son, de alguna manera, expresiones del espíritu de la ciudad (desde luego, esa docilidad, esa incapacidad, es también expresión del espíritu porteño). ¿O me enojo porque a la larga cederé y hablaré como gente tosca, de la que me he burlado, gente incapaz de pronunciar algunas palabras? En el *snobismo* ha de estar la causa de mi disgusto. Pienso, herido, que si triunfan los gramáticos, pasará a engrosar el grupo de los que dicen *yelo*, *sicología*, *dotor*. No por nada, cuando Borges propone *setiembre* le retruco *otubre*. En el fondo, tengo mala fe: cuando invoco la necesidad de no borrar las huellas etimológicas, de no caer en la barbarie fonética, mi enojo es desmedido porque lo que defiendo es una fonética de clase, que me distingue. (...).

Jueves, 16 de octubre. Llama Hugo. A las diez y media de la noche, con Marta y Silvina [Ocampo] vamos al cine Hindú, donde estrenan *Invasión*. Nos llevan, a Borges y a mí, a un cuartito, a conversar frente a micrófonos; primero me defiende mejor de lo que esperaba; después peor de lo que ese comienzo me permitía prever; Borges, inteligentísimo, veraz y ¡un redomado actor! Es un hombre de tantos recursos que ha logrado aprovechar en su favor la ceguera; ahí adentro, invulnerable e indiferente, piensa en libertad. Pasamos a la sala. 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. Manucho⁶³, tan cáustico; Dalmiro Sáenz⁶⁴, tan acometedor: ambos elogiosos y cordiales. A Mastronardi lo interrumpo: «Entre bueyes no hay cornadas» (en seguida dudo del acierto de la frase). «El bodrio del año», afirma tristemente un desconocido. (...).

Martes, 8 de diciembre. En Pardo hablo con Di Giovanni⁶⁵. Me dice que Borges le ha tomado idea a Hugo Santiago.

Jueves, 25 de diciembre. Come en casa Borges. Me dice, como si yo estuviera de acuerdo, que el fracaso de *Invasión* se debe a la oscuridad de la trama. «No —protesto—: a los diálogos largos, redactados, sentenciosos. Cuando escribimos diálogos, no basta poner en primera persona lo que diríamos en tercera en una novela». (...).

1971

Viernes, 8 de enero. (...) Borges me dice que recibió una carta lindísima de Hugo Santiago; agrega: «Es más culto que Luna⁶⁶»; echa a reír y comenta que *Invasión* fue un éxito... ¡en Argelia! Esto le hace gracia. (...)

Viernes, 9 de julio. Come en casa Borges. Trabajamos en el cuento. (...).

Hablamos de Hugo Santiago. BORGES: «Desconfío de su capacidad de hombre de negocios. No hará el film⁶⁷». BIOY: «Te equivocás. Yo creo que hará el film. Creo, además, que es inventivo, que siempre está encontrando nuevos desarrollos a las escenas que no salieron del todo bien». BORGES: «Espero que el nuevo film salga mejor que *Invasión*: la historia era un disparate, no se entendía nada». BIOY: «No estoy de acuerdo. La historia de *Invasión* siempre me pareció excelente y comprensible. Los defectos del film son de dirección y de sonido, no de argumento».

⁶³ Mújica Láinez, Manuel «Manucho» (1910-1984). Escritor: *Misteriosa Buenos Aires* (1950), *Los ídolos* (1952), *Los viajeros* (1955), *Invitados en El Paraíso* (1957), etc. Véase el poema de Borges, «A Manuel Mújica Láinez», incluido en *La moneda de hierro* (1976) y que puede leerse en el volumen III de sus *Obras completas* (Barcelona, EMECE, 1989, p. 133) (DM y SZ).

⁶⁴ Sáenz, Dalmiro (n.1926). Escritor.

⁶⁵ Di Giovanni, Norman Thomas (n.1933). Traductor, secretario y agente literario de Borges entre 1968-72, nort. (...) Con Borges tradujo, entre otros, *The Book of Imaginary Beings* (1969), *The Aleph and Other Stories* (1970) y *Selected Poems* (1972); con Borges y Bioy Casares, *Chronicles of Bustos Domecq* (1976) y *Six Problems for Don Isidro Parodi* (1981).

⁶⁶ Luna, Ricardo. Guionista, coreógrafo y actor. En 1975, filmó su único largometraje *Los orilleros* sobre guion de Borges y Bioy Casares (ver nota 10) (SZ).

⁶⁷ Alusión al ya citado filme *Les autres*, guion de Borges, Bioy y Hugo Santiago que, dirigido por este último, se estrenó en París el 19 de febrero de 1975. El libro cinematográfico fue editado por Christian Bourgois en 1974 (SZ).

Bibliografía esencial sobre *Invasión*

Textos sobre *Invasión*

- Bioy Casares, Adolfo, *Borges* (edición al cuidado de Daniel Martino), Barcelona, Destino, 2006.
- Cozarinsky, Eduardo, «Invasión», en *Borges en/y/sobre cine*, Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 123-127.
- Oubiña, David, «Monstrorum Artifex: Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión*», en *Variaciones Borges*, n.º 8, 1999, pp. 69-81.
- Oubiña, David, «En los confines del planeta (el cine conjetural de Hugo Santiago)», en *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires: Manantial, 2000, pp. 207-220 [también incluido en *El cine de Hugo Santiago*, pp. 76-84].
- Oubiña, David (compilador), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002.
- Oubiña, David, «El espectador corto de vista: Borges y el cine», en *Variaciones Borges*, n.º 24, 2007, pp. 133-152.

Entrevistas con Hugo Santiago

- Badou, Jacques, CALAMA, Alain y GAYOT, Paul, «*Invasion*. Entretien avec Hugo Santiago», en *Borges et le cinéma* (Calama y Gayot, eds.), Reims: Maison de la Culture André Malraux, s/f.
- Langlois, Gérard, «Le fantastique, une manière de percer le réel», en *Les lettres françaises*, 27/I/1971.
- Marcorelles, Louis, «*Invasion*: le grand enterrement de Buenos Aires», en *Le monde*, 21/I/1971.
- Oubiña, D. y Aguilar, S., «Partituras», en *El guion cinematográfico* (Oubiña y Aguilar Comps.), Buenos Aires: Paidós/Universidad del Cine, 1997.

Textos de Jorge Luis Borges

- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares. *Los orilleros / El paraíso de los creyentes*, Buenos Aires: Losada, 1955.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago, *Les autres*, París: Christian Bourgois, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, 4 vols., Barcelona: EMECÉ, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*, Barcelona: EMECÉ, 1997