

La mítica *Aquilea* y la mítica *Invasión*, de Hugo Santiago

Por Enzo Moreira Facca*

Resumen: En el presente artículo abordaremos el análisis del film *Invasión* (Hugo Santiago, 1969). Estableciendo cruces entre los aportes de los distintos teóricos de la modernidad y la colonialidad, además que con la propia secuela de *Invasión* (*Las Veredas de Saturno*, 1986), intentaremos indagar sobre cómo se reflejan los debates sobre el sistema de dominación hegemónica y las alteridades oprimidas en el discurso estético de la ópera prima de Santiago.

Palabras clave: discurso estético, hegemonía y alteridades, modernidad, alegorías y metáforas.

A mítica *Aquilea* e a mítica *Invasión*, de Hugo Santiago

Resumo: Neste artigo abordaremos a análise do filme *Invasión* (Hugo Santiago, 1969). Estabelecendo cruzamentos entre as contribuições dos diferentes teóricos da modernidade e da colonialidade, além da sequência de *Invasão* (*Las Veredas de Saturno*, 1986), procuraremos investigar como se refletem os debates sobre o sistema de dominação hegemônica e alteridades no discurso estético da ópera prima de Santiago.

Palavras-chave: discurso estético, hegemonia e alteridades, modernidade, alegorias e metáforas.

The mythical *Aquilea* and the *mythical* *Invasion*, by Hugo Santiago

Abstract: This article addresses the critical approaches to the film *Invasión* (Hugo Santiago, 1969). It posits that the interrelation between the contributions of different theorists of modernity and coloniality, and the analysis of *Las Veredas de Saturno*, 1986—a sequel of *Invasión*— allows for researching the way the debates about the system of hegemonic domination and oppressed alterities are reflected in the aesthetic discourse of Santiago's opera prima.

Key words: aesthetic discourse, hegemony and alterities, modernity, allegories and metaphors.

Fecha de recepción: 1ro de julio de 2021

Fecha de aceptación: 5 de febrero de 2022

A modo de introducción

Hugo Santiago y su obra cinematográfica representa un punto y aparte en la historia del cine argentino, tanto su figura como sus films resultan complejos de enmarcar en el panorama nacional. Su ópera prima, *Invasión* (Santiago, 1969)¹, aclamada por la crítica y estudiosos del cine pero desconocida por el público general, obtiene su propio párrafo separado del de los dedicados a la *Generación del '60* y el primer *Nuevo Cine Argentino* o los del *Cine Militante*. Además, el haber producido la mayor parte de sus películas en Francia tampoco hace más fácil esta tarea. El discípulo de Robert Bresson afirmaría que el cine es un sistema de conocimiento “*No films productos de conocimiento, sino productores de conocimiento. Un film productor del conocimiento que lo produce.*” (Oubiña, 2002: 15). En esa línea de pensamiento Santiago plantearía un discurso estético cinematográfico ambiguo mediante recursos como la alegoría, la metáfora, la sustracción de la identificación o la reelaboración de los géneros cinematográficos; de esta manera, se pondría sobre la mesa de manera transversal a los distintos aspectos de la modernidad y el capitalismo mundial. De esta manera en *Invasión* asistiremos a la constitución de un mundo fantástico —mítico— que toma retazos de la Buenos Aires real para construir un plano nuevo donde se plasman los diversos debates del mundo y la Argentina del 69': las nuevas generaciones que toman protagonismo en la vida política, los rápidos cambios socioeconómicos y el avance tecnocrático moderno tras la segunda guerra mundial, los golpes de estado en Latinoamérica o las revoluciones y contrarrevoluciones en un incesante enfrentamiento entre dos bandos que condicionan la vida social en un mundo conmocionado por guerra fría. Este espacio mítico termina siendo ni más ni menos que la constitución de un mito racionalista moderno que se impone ante la defensa de las tradiciones presentes en la narrativa del film. Partiendo de los aportes de Enrique Dussel y

¹ Que además sería uno de sus pocos trabajos realizados íntegramente en la Argentina.

otros autores en torno a los debates sobre la modernidad trataremos de entender cómo se refleja el sistema de dominación conformado en la conquista del otro americano y los cambios sociopolíticos de los años 60' a un film trascendental para el cine nacional argentino. Así intentaremos realizar nuevos acercamientos para con este film tan estudiado anteriormente.

Para este análisis nos centraremos en problematizar el discurso político-estético de Hugo Santiago, de esta manera, se hará un análisis extenso de su ópera prima en relación a la construcción de una visión sobre la constitución de nuestro mundo moderno.

La imaginación toma el cine²

En *Invasión* tendremos el enfrentamiento de los defensores (subdivididos en dos grupos) contra los invasores por la ciudad de *Aquilea* en el año 1957. Al subgrupo principal dentro del bando defensor los llamaremos *grupo de los viejos*,³ estos se presentan como un pequeño equipo de hombres en trajes negros al mando del anciano Don Porfirio (Juan Carlos Paz). Por el otro lado, los invasores son un millar de hombres en gabardinas grises al mando de un líder sin nombre (Juan Carlos Galván). En paralelo tendremos al segundo subgrupo de la defensa al que llamaremos "*grupo de los jóvenes*" y que también actúan bajo el ala de Don Porfirio, pero en secreto y sin que los viejos sepan de su existencia. Gracias a un mapa de la ciudad que el anciano Porfirio posee en su hogar, rápidamente podemos encontrar reminiscencias de esta ciudad ficticia con la Buenos Aires real: desde una misma orientación hacia el río, a una cancha de fútbol en un barrio del puerto, y hasta la misma disposición de calles y cuadras, pero de manera transgredida o alterada;

² Frase extraída de uno de los pósteres publicitarios de la ópera prima de Santiago al momento de su estreno. Utilizaremos frases extraídas de la publicidad de *Invasión* para los intertítulos del presente trabajo.

³ Siguiendo la denominación expuesta por el propio Santiago en el documental *Aquilea: nueve pequeños films sobre "Invasión"* (Moguillansky, 2008).

Aquilea es claramente una ciudad mucho más chica que la capital argentina y posee otra geografía (la presencia de colinas en su frontera noroeste es un ejemplo de ello). Podría decirse que es un espacio urbano desconocido, que bebe de la influencia de un espacio real, pero buscando ser su propia representación. *“Aquilea es y no es Buenos Aires. O Mejor: Aquilea podría ser Buenos Aires despojada del color local que le imprimió la estética realista”* (Oubiña, 2002: 78). El año en el que se fecha la acción no deja de extrañar y aporta más desconcierto a la hora de localizar la acción. Lo cierto es que la elección del año 1957 fue por su supuesta irrelevancia histórica⁴.



Fig 1. Mapa de Aquilea en la casa de Don Porfirio.

La acción en la película se articula en torno a una serie de puntos muertos⁵ en los que caen los protagonistas del grupo de los viejos, son momentos en los que la trama parece que avanza pero que en realidad no sirven para que los personajes resuelvan el conflicto, estos son escaramuzas o misiones que

⁴ “(...) según los autores [Borges y Santiago], fue elegido porque no era pasible de interpretación y eludía, al mismo tiempo, las que podía sugerir la ausencia de una fecha precisa” (Oubiña, 2002: 101)

⁵ En primer lugar tendremos el primer encuentro y batalla de Herrera con los invasores, luego la misión en la que se infiltran en la Quinta de los Laureles, la retención de Herrera y Silva en la base enemiga, la misión de la isla protagonizada por Cachorro, Lebendiger y Moon, la muerte de Cachorro en el cine por estar al descubierto, la secuencia del hotel donde Lebendiger y Moon encontraran sus muertes y el último enfrentamiento de Herrera en el estadio contra sus enemigos.

encomienda Don Porfirio en pos de ganar tiempo ante la imparable invasión que se avecina, similar a lo que sucede en un policial o film noir, donde nada es lo que parece y todo se revela al final. Otra cuestión a destacar es el anonimato de la batalla por la ciudad, ya que los civiles no se involucran, parecen desconocer lo que sucede; únicamente el bando defensor es el que se interpone entre los invasores y Aquilea. Dentro del grupo de los viejos podríamos destacar como su referente al personaje de Julián Herrera (Lautaro Murúa), quién está en una relación amorosa con Irene (Olga Zubarry), la cual forma parte del grupo de los jóvenes sin que su pareja lo sepa. Las tramas de todo el film girarán en torno a estos dos personajes y el accionar de sus respectivos grupos; por un lado tendremos la trama principal con batallas y el accionar de Herrera y los viejos, mientras que en paralelo se desarrolla la trama subyacente de pasividad y secretismo que corresponde a los jóvenes. Poco a poco esta última irá ganando notoriedad conforme avanza el film hasta el final donde los jóvenes inician la resistencia en la Aquilea invadida.

Centrándonos en primer lugar en la trama principal de la película y en el grupo de los viejos, además de a Herrera, tendremos a Irala (Martín Adjemián), Lebendiger (Daniel Fernández), Silva (Roberto Villanueva), Vildrac (Jorge Cano), Cachorro (Ricardo Ormellos) y Moon (Leal Rey). Todos ellos tienen en común su pertenencia a la pequeña burguesía profesional, que podemos advertir dado a sus profesiones: Silva es doctor, Moon es ingeniero, Vildrac es farmacéutico, parece que Lebendiger es una suerte de rentista; y aunque del resto del grupo no se sabe exactamente a que se dedican, es segura su pertenencia a la clase media profesional. Otra coincidencia no menor es que todos también poseen ascendencia europea, siendo que tienen apellidos ibéricos u eslavos, confirmando una misma pertenencia socio-económica y generacional (de esta manera podemos hacer un paralelismo con los inmigrantes que poblaron la Argentina a finales del siglo XIX y la composición social del país para las décadas del '50 y el '60). Finalmente, todos son un

grupo de amigos que profesan un mismo culto a la valentía,⁶ sus objetivos de personajes es el de mostrarse valientes frente a su inminente derrota. Cada quien morirá según avanza la trama del film intentando demostrar su valentía: Irala se ofrece como cebo para crear una oportunidad; Vildrac se sacrifica atrayendo el fuego enemigo para que el resto escape; Silva es torturado hasta el final; Cachorro muere en el cine por exponerse en público; Lebendiger es atraído hasta una trampa letal por una femme fatale;⁷ Moon enfrenta toda la aventura pese a ser ciego, esto le impide ver al invasor que se cobraría su vida; y, finalmente, Herrera muere como un mártir intentando cumplir la última misión de Don Porfirio.

Estos valientes representan en el film no solo la defensa de la ciudad, sino también la de los valores tradicionales, sus propios valores en torno al coraje frente a la adversidad y del arraigo a su ciudad. Esto se denota en algunos de sus diálogos durante el film:

HERRERA. Tengo apuro. Quiero ver si son tan malos como dicen (minuto 17:08)

IRALA. Si alguien ha de morir el más indicado soy yo. Ustedes pueden ofrecer su valentía y su destreza. Yo sólo puedo ofrecer mi muerte (minuto 46:05)

LBENDIGER. Ahora puedo satisfacer una curiosidad que siempre me inquietó: la de saber si soy valiente. Parece que sí (minuto 100:59).

Incluso también se evidencia en la letra de la canción *La Milonga de Manuel Flores*,⁸ que Silva interpreta durante una escena (minuto 36:30), la cual vaticina

⁶ Esto se ve en la secuencia de la Milonga de Flores donde entendemos sobre la relación de estos sujetos y sus profesiones, además de la frase previa de Lebendiger: “*La amistad es una pasión tanto más lúcida que el amor. Aquí me tienen*” (minuto 36:19 al 40:05 del film).

⁷ Del francés “mujer fatal”, es un arquetípico personaje del film noir el cual usa su sexualidad para seducir y así destruir al hombre protagonista por propio beneficio. Borde y Chaumeton (1958:13-20).

⁸ Escrita por Jorge Luis Borges junto a Aníbal Troilo e interpretada por Ubaldo de Lío en guitarra y el propio Roberto Villanueva en las voces.

sus inminentes muertes frente al enemigo. Otra característica clave que se suma a este “culto al valor” (temática también presente en la literatura de J.L. Borges, guionista del film) profesado por los protagonistas es su pertenencia a la ciudad, ellos son aquileanos y conocen sus barrios y sus calles como nadie. Todas las escaramuzas en el film tendrán a los arrabales de Aquilea como escenario, toda la acción transcurre en los bordes del mapa de Aquilea: un depósito de trenes en el norte, una isla del delta en el noreste, las colinas de la frontera noroeste, *La Quinta de los Laureles* a las afueras de la ciudad, etc. Esta pertenencia territorial de los viejos se percibe en oposición con el grupo de los invasores, que claramente no conocen la ciudad y de los que ni siquiera somos conscientes de su procedencia, sólo tenemos la certeza de que su objetivo final es concretar la toma de la ciudad desde el exterior. En una de las primeras secuencias del film, estos últimos reciben instrucciones en un bar del puerto donde Herrera los espera; los invasores le piden indicaciones al defensor para llegar al depósito de vagones en el norte, Herrera los aleja de su destino con falsas indicaciones y luego se enfrentan en un descampado (desde el minuto 18:50 hasta el 26:20). Marcos Adrián Pérez Llahí también destacaría estas características que hemos detallado sobre el grupo defensor:

Un corrimiento que permite a *Invasión* ser una historia de guapos, de compadritos desmedidos y de arrabales imaginados, no pareciéndolo (sin pintoresquismo ni color local), guardando el único detalle imprescindible para serlo, que es la reivindicación del culto al coraje. Herrera y sus hombres (finalmente los protagonistas del film de Hugo Santiago) están cruzados por el problema del coraje, son herederos de una moral criolla que van a defender hasta el final. (Pérez Llahí, 2011: 447)



Fig 2. El grupo de los viejos.

Por el lado del viejo líder de la defensa, Don Porfirio parece ser un viejo y respetado escritor retirado y con una suerte de “*criterio anticuado*”.⁹ Sin embargo, él es quien dirige las operaciones de la defensa desde su casa, mientras toma mate, habla con su gato y escribe poesía. Tiene un mapa de la ciudad para estar ubicado geográficamente en todo momento y utiliza su propio teléfono para llamar a sus contactos y subordinados. También aprovecha las reuniones sociales para encomendar misiones, la escena del funeral de Vildrac es un ejemplo de esto mismo (minuto 84:21). Tira de favores de gente conocida de la ciudad para que lo ayuden en su empresa: tenemos a los troperos que detienen a un camión enemigo (minuto 22:30) o a Don Cesáreo (Rafael Salvatore) quien guarda las armas de la resistencia en su hotel de la frontera noroeste (minuto 95:26). Al igual que sus subordinados, Don Porfirio también posee una arraigada pertenencia a Aquilea, incluso hasta acaricia al mapa que tiene de la ciudad como estableciendo una suerte de conexión afectiva (Aguilar, 2009: 106); este mismo mapa además representa los diversos edificios, plazas y calles de la ciudad, se acentúa la identidad de los lugares. El anciano es el único nexo entre el grupo de los viejos y el de los jóvenes (además de Irene),

⁹ Don Porfirio, usted con su criterio anticuado, ¿Qué pálpito formula para el [partido del domingo?] (escena de presentación del personaje en el minuto 7:00)

sin que los primeros lo sepan, es el líder máximo de ambos grupos. Las razones del anciano dirigente y sus colegas para emprender su incipiente y (a corto plazo) infructífera defensa es la de ganar algo de tiempo ante la inevitable entrada de un otro desconocido que viene a destruir todo lo que conocen; sus valores, sus tradiciones, la defensa por la defensa misma ante lo nuevo, lo desconocido y lo imponente. Los aquileanos pregonan la valentía, los lazos de hermandad, la afectividad, la pertenencia territorial, y Don Porfirio es el máximo exponente de todas estas cosas con su “*criterio anticuado*” y su accionar. Algunas frases icónicas del anciano defensor condensan este pensamiento en oposición con un otro desconocido, nuevo y opresor:

DON PORFIRIO. Tantos años sin salir de las vísperas, ahora ellos están por entrar. Éste día es hoy
(Minuto 09:00).

DON PORFIRIO. Hay que eliminarlos, de cualquier modo esta misma noche. Ya sabés por qué ¿no? Eso, necesito tiempo Herrera.
(Minuto 31:54)

DON PORFIRIO. Ese miedo es capaz de hacerte olvidar todo. Hasta olvidar que los otros están ahí afuera y que van a entrar, si nadie se les anima.
(Minuto 23:00).

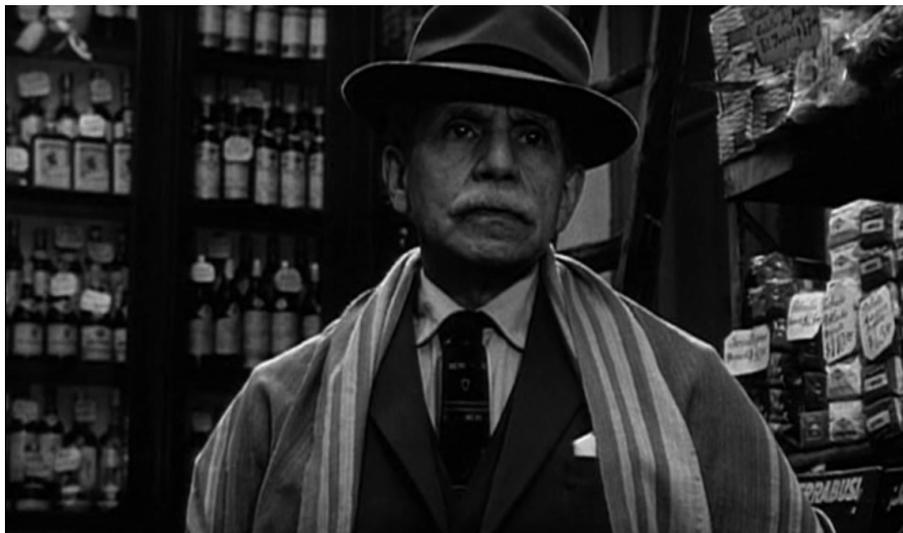


Fig 3. Don Porfirio.

En la vereda opuesta tenemos al misterioso grupo invasor, estos sujetos se encuentran en oposición de los aquileanos en todos los sentidos posibles. En primer lugar, desde la dirección de arte con sus gabardinas grises, y desde el universo sonoro también: los invasores arrastran los pies, mientras que los defensores taconeán. Otra diferencia ya no tanto puesta en escena, sino de narrativa, es la nula personalidad que poseen y la omnipresencia de la cantidad de miembros; actúan más como una mente colmena que como personas individuales agrupadas en torno a una causa común, como sí sería el caso de los defensores. Salvando a su líder (Juan Carlos Galván), que se distingue únicamente por su característica de líder, es inútil encontrar y diferenciar personajes dentro del grupo invasor. Todos son herramientas, agentes que actúan en pos de su objetivo final (la invasión en sí misma) y se definen solamente por su accionar en torno al mismo. En el grupo defensor hay personalidades y matices (además de profesiones y apellidos): Herrera, el estoico; Irala, el miedoso; Lebendiger, el seductor; Moon, el ciego; Silva, el borracho; Cachorro, el chistoso. Los invasores se definen por su rol de otros-invasores, individualmente podemos distinguirlos únicamente por su funcionalidad en torno al objetivo final: el que lidera, el que interroga, el que vigila, el que tortura, la que seduce, el que dispara, etc. Los invasores se presentan como un otro que viene a traer lo nuevo y arrasar con lo viejo, ingresan de manera secreta estaciones de comunicación en la ciudad (en cajas que transportan los camiones vistos desde la introducción del film) para coordinar sus operaciones, diferenciándose así de Don Porfirio y sus llamados telefónicos codificados. No les importa recurrir a la tortura para lograr sus fines, Silva es torturado hasta la muerte para conseguir información y Herrera también es interrogado y amenazado a punta de pistola.¹⁰ Claman ser lo que Aquilea está esperando, su líder le dice a Herrera:

LÍDER INVASOR. Mejor que abandone Herrera, ¿Por qué nos resiste si la gente está esperando lo que le vamos a vender?

¹⁰ "Ya va a hablar cuando sienta la picana" (minuto 62:06).

HERRERA. La gente no se da cuenta, y los que se dan cuenta tienen miedo.
Como yo.
(minuto 63:28)

Los defensores temen al nuevo esquema de dominación que se viene a imponer en la ciudad. En este sentido podríamos hablar de un tipo de modernización tecnocrática que viene a imponerse en Aquilea. Michael Lowy caracterizaría a la modernidad del siglo XX como “*barbarie civilizada*” por el grado de tecnificación, burocratización y racionalismo con el que se manifestaron las guerras y los diversos actos de exterminio del siglo pasado; tales como los campos de concentración nazis, la bomba atómica o la guerra de Vietnam. En ese sentido, la violencia no es ejercida de manera irracional y violenta, sino todo lo contrario: se manifiesta como producto del desarrollo industrial capitalista y científico.

Puede definirse como propiamente moderna la barbarie que presenta las siguientes características: Utilización de medios técnicos modernos. Industrialización del homicidio. Exterminación en masa gracias a tecnologías científicas de punta. Impersonalidad de la masacre. Poblaciones enteras — hombre y mujeres, niños y ancianos— son “eliminadas” con el menor contacto personal posible entre quien es el que toma la decisión y las víctimas. Gestión burocrática, administrativa, eficaz, planificada, “racional” (en términos instrumentales) de los actos de barbarie. Ideología legitimadora de tipo moderno: “biológica”, “higiénica”, “científica” (no religiosa ni tradicionalista) (Lôwy, 2006: 3).

Acabar con los viejos defensores es simplemente un medio para alcanzar el objetivo final, no hay implicaciones personales contra los aquileanos. Luego de la muerte de Herrera, creen que Don Porfirio se ha quedado solo y el viejo pierde interés para ellos,¹¹ ya no hay necesidad de gastar recursos habiendo

¹¹ “Parece que a mí no me quieren matar, deben creen que me he quedado solo” (minuto 119:56)

ganado la batalla. En las secuencias finales del film entendemos la magnitud de la invasión y su grado de planificación burocrática mediante frenéticas secuencias de autos, camiones, canoas, aviones y jinetes entrando en la ciudad por sus distintas fronteras (minuto 114:28). Como si se produjeran en serie, los invasores se multiplican e *invaden* todo el campo visual y sonoro; cumplen su objetivo eficientemente, la invasión es total en todos los niveles narrativos y simbólicos.

Entonces, en el film tendremos el enfrentamiento entre el arraigo a las tradiciones y el avance arrollador de la modernización despiadada. En contra de los valores de la valentía, el coraje y los vínculos afectivos tendremos la frialdad técnica en la obtención de un objetivo concreto; en contra del pequeño grupo de amigos tendremos la masividad seriada y la tecnificación de una invasión a gran escala; en contra de las diferentes personalidades tendremos la homogeneidad de sujetos vistos como herramientas para una causa final; en contra de los contactos barriales se encuentra el uso de la tecnología de control y tortura, como estaciones de comunicación o picanas eléctricas; en contra de un grupo de amigos unidos por una causa común tendremos una invasión burocráticamente organizada; en contra de la defensa desesperanzada tendremos la tortura para conseguir información.

Los invasores se presentan como el discurso único y universal de su propia modernidad, negando las propuestas que esgrimen los aquileanos desde su particularidad. La necesidad de combatir a esta otra propuesta alternativa desplaza a la idea del progreso como tal y la dominación pasa a ocupar ese lugar, estos invasores son los encargados de traer *la civilización* a la Aquilea de los arrabales; o más bien, imponer sus propias formas modernas. Ahora todo lo aquileano pasa a constituirse como *lo otro* de lo invasor. Ahora pasa a reinar lo racional por sobre la afectividad y lo espiritual, lo tecnológico sobre lo convencional, lo nuevo por sobre lo viejo, las relaciones sociales de dominación por sobre las relaciones de fraternidad y todo lo propio aquileano queda

subsumido en el proceso de modernización invasora. Al igual que con la colonización europea en América, los valores tradicionales y comunitarios son aplastados por lo occidental y *lo avanzado*; los valores culturales de los viejos ahora pasan a ser una alteridad de la modernización tecnocrática traída por el enemigo invasor, y los recursos de Aquilea serán usados para potenciar al grupo invasor.¹² Tomamos las definiciones de Enrique Dussel sobre los dos contenidos que expresa la modernidad:

1. Por su contenido primario y positivo conceptual, la “Modernidad” es emancipación racional. La emancipación como “salida” de la inmadurez por un esfuerzo de la razón como proceso crítico, que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo histórico del ser humano.

2. Pero, al mismo tiempo, por su contenido secundario y negativo mítico, la “Modemidad” es justificación de una praxis irracional de violencia. El mito podría describirse así: a) la civilización moderna se autocomprende como más desarrollada, superior (...) b) La superioridad obliga a desarrollar a los más primitivos, rudos, bárbaros, como exigencia moral. c) El camino de dicho proceso educativo de desarrollo debe ser el seguido por Europa (...) d) Como el bárbaro se opone al proceso civilizador; la praxis moderna debe ejercer en último caso la violencia si fuera necesario, para destruir los obstáculos de la tal modernización (la guerra justa colonial). e) Esta dominación produce víctimas (de muy variadas maneras), sacrificio que es interpretado como un acto inevitable y con el sentido cuasi ritual de sacrificio; el héroe civilizador inviste a sus mismas víctimas del carácter de ser holocaustos de un sacrificio salvador (...) f) Para el moderno, el bárbaro tiene una “culpa” (el oponerse al proceso civilizador) que permite a la “Modernidad” presentarse no sólo como inocente sino como “emancipadora” de esa “culpa” de sus propias víctimas. g) Por último, y por el carácter “civilizatorio” de la “Modernidad”, se interpretan como inevitables los sufrimientos o sacrificios (los costos) de la “modernización” de

¹² Recordamos la frase del líder invasor: “*Mejor que abandone Herrera, ¿Por qué nos resiste si la gente está esperando lo que le vamos a vender?*” (minuto 63:28). La gente de Aquilea es cosificada para potenciarse a uno mismo y encubierta como lo mismo.

los otros pueblos “atrasados” (inmaduros), de las otras razas esclavizables, del otro sexo por débil, etcétera. (2015: 179-180)

Lo que se puede visualizar, en este sentido, es un mundo que se dirige a la constitución de un nuevo paradigma: donde las relaciones entre personas y sectores pasan a ser de dominación. Se establece la sociedad en detrimento de la comunidad, pierden las relaciones de cooperación (como con Don Porfirio y sus contactos a quienes pide colaboración) en favor de las de dominación. Podemos apreciar en el film el nacimiento de un mito moderno dentro del que el grupo de los jóvenes caerán, adoptarán las mismas medidas que sus dominadores para enfrentarse a ellos. Así, el ego conquiro, la dominación del otro pasa a ser el sentido común. Además, se pierde la historia, lo que el grupo de los viejos había construido; desaparece la relación con los ancestros, el nuevo grupo defensor mira hacia adelante (con la salvedad de Irene y Don Porfirio), hacia lo nuevo que hay que combatir y se olvida de las batallas anteriores. De esta manera la victoria invasora es total en cada aspecto político, social y moral; se impone el mito racionalista de la modernidad en todo su esplendor como norma en la vida de Aquilea.

En este enfrentamiento entre dos órdenes contrapuestos encontramos un parentesco con algunas ideas planteadas por Adolfo Colombes en el capítulo sexto de su libro, *América como Civilización Emergente* (2004, pp.109-132) cuando habla sobre modernidad propia y la necesidad de pensar una modernidad desde la propia cultura americana. Los invasores encarnan la idea del “mito racionalista de la modernidad” (2004: 110) donde se rinde culto al progreso por el progreso mismo, y que sirvió a los países llamados *centrales* para desarrollarse a expensas de los *periféricos*. Europa se constituye así como lo más avanzada tecnológica y culturalmente, este mito construido en torno al avance de las culturas europeas les da potestad de arrasar, con propósito *desarrollador*, con el resto de las culturas y sus tradiciones en nombre de este mismo progreso tecnológico y racional. Aquí volvemos a

recordar la frase del jefe invasor: “¿por qué nos resiste si la gente está esperando lo que le vamos a vender?”; los hombres de gabardinas imponen el modelo dominante arrasando con las tradiciones, con los “*criterios anticuados*” que quedan en el olvido una vez se concreta la invasión. La defensa local de Don Porfirio y sus compadritos representa su propia concepción de la modernidad, entendida desde adentro de su propia comunidad. Encontramos que en el grupo de los viejos se expresa una suerte de “*tradicionalismo de resistencia*” (2004: 118), dada esta insistencia en resistir la invasión de la ciudad a pesar de que sus ciudadanos no quieran defenderse, dada esta insistencia en ganar tiempo; es decir en ganar puntos de apoyo para resistir la dominación externa. A la vez también se presenta un “*comunitarismo de resistencia*”, donde esta comunidad de amigos que son el grupo de los viejos se abroquela en torno a su propia estructura para resistir el avance colonizador del invasor y la consecuente pérdida de sus propios valores simbólicos metafísicos (2004: 119). “*La ciudad es más que la gente*” (minuto 106:51) le dice Don Porfirio a un desesperanzado Herrera, la ciudad aquí representa el punto de apoyo para proyectar y construir un proyecto de modernidad desde la base de los propios valores culturales de la casta de viejos defensores aquileanos: el culto al coraje, la pertenencia territorial y los lazos afectivos. “Se podría decir entonces, a grandes rasgos, que modernización equivale a asimilación del proyecto ajeno, mientras que la verdadera modernidad es el proceso de cambio que permite reproducir las diferencias culturales, mantener una especificidad frente al otro” (Colombres, 2004: 114-115)



Fig 4. Herrera contra los invasores en el estadio.

El nuevo cine argentino declara la guerra

Con la victoria definitiva de los invasores, el grupo de los jóvenes toma el relevo en la defensa de la ciudad; sin embargo, más que un simple recambio generacional, esto es un cambio de estilo radical. En la primera aparición del grupo vemos como Irene lleva una misteriosa caja hasta un paredón de ladrillos donde los jóvenes lo reciben (minuto 12:51), evidentemente esta caja es un mensaje codificado. Al tiempo nos enteramos del carácter secreto de este grupo, se ocultan detrás de un muro de ladrillos, no conocemos ni sus nombres, ni sus profesiones y ni siquiera entran en conflicto abierto con los invasores. A su vez observamos que este grupo está en constante preparación: tienen entrenamientos en artes marciales, practican tiro al blanco, llevan a cabo operaciones clandestinas y están en constante vigilancia del barrio del sur, que es su territorio. En la secuencia final de la película podremos confirmar la innegable filiación de este grupo al bando de Don Porfirio y los defensores; “(...) *tantos años estuve preparándolos. Ellos ya están adentro. Ahora la resistencia empieza. Ahora les toca a ustedes, los del sur*”, clama Don Porfirio, y procede a entregar armas a los jóvenes (minuto 120:00). El líder sin nombre de este

grupo (Oscar “Lito” Cruz) tiene constantes discusiones con Irene en diferentes momentos del film:

IRENE. Porque a ustedes les da miedo, pobrecitos
(Minuto 20:27)

LÍDER DEL SUR. No vinieron, no vino nadie, yo estaba seguro. Se lo dije ¿No?
¿Pero cómo quiere que nos crea? ¡No encontramos a nadie!
(Minuto 32:55)

IRENE. Ahora se perdió el contacto con los del depósito. Y eso porque ustedes
no podían aguantarse ¡Esto no es ningún juego! ¡Aquí no hay que demostrar
nada!
(Minuto 57:00).

Estas discusiones las podríamos atribuir a una suerte de estilo diferente de defensa que pregonan estos jóvenes, menos arraigado a los valores del coraje y el sentimiento de fraternidad, cosa que confirmamos en las palabras mismas del líder al final del metraje: *“Ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser de otra manera”* (minuto 120:57). Tomamos lo que opina Marcelo Cerdá¹³ cuando se refiere a que los jóvenes luchan para imponer a la realidad una realidad nueva, aspiran a intervenir en el mundo a través de una praxis concreta y de acuerdo a una causa ideológica común que ve en la acción la oportunidad de precipitar el cambio (2011: 444); intentan expresar otro tipo de proyecto de modernidad que discrepa con la de Herrera o los invasores. Irene pareciera querer orientar a los jóvenes en favor de los valores promovido por Herrera y los viejos, pero finalmente la muerte de estos últimos condena a Don Porfirio a aceptar la visión de los jóvenes y permitirles heredar el comando de la resistencia que ahora empieza. La frase final de “Lito” Cruz junto con una mirada a cámara de Irene confirma esto mismo. Esta mirada a cámara de Irene

¹³ En *La política de las formas neutras. Acerca de Invasión de Hugo Santiago* (2011).

es la que anticipa la llegada de profundos cambios sociales, “que impulsan y violentan los cuerpos sociales y políticos hacia un horizonte de fragilidad e incertidumbre” (Cerdá, 2011: 445). Pérez Llahí acuerda con que esto implica “un cambio de mando estrepitoso y una derrota cabal” (2011: 449). Toda la escena final sucede luego de leerse la palabra *FIN*, esto es el epílogo del film, donde Don Porfirio es relegado y se evidencia por el movimiento de cámara, Irene reparte armas con la misma serialidad y mecanicidad con la que los invasores entraban en la ciudad pocas escenas atrás; esto implica el final del culto a la valentía y el inicio de la resistencia planificada en clandestinidad, los jóvenes se entregan a las mismas lógicas del enemigo. Ahora lucharán de la misma manera: sin nombres, sin características destacables, todos en pos del único objetivo de resistir. Así como los invasores su único objetivo es invadir y sólo se definen por su rol en torno a este objetivo concreto, ahora los jóvenes serán definidos en función de su propio objetivo final: el resistir. Incluso la música cambia, aquí vuelve a sonar el tango central de la película, que identificaba al grupo de los viejos,¹⁴ pero ahora posee algunos arreglos (musicales) más *modernos* que le dan un aire refrescante y actualizado. Esta nueva versión del tema central posee la misma base instrumental, pero se le suma un frenético arpeggio de bandoneón que le añade otra velocidad a la canción. Este arreglo cumple la función de actualizar el tema de *Invasión* de cara a los nuevos tiempos, también a nivel musical, ya que añade una complejidad mayor a la primera versión.

¹⁴ Compuesto por Edgardo Cantón, sonidista del film.



Fig 5. Irene y el líder de los jóvenes.

En el accionar del grupo de los jóvenes encontramos una suerte de “*comunitarismo crítico*”, que reelabora críticamente sus estructuras comunitarias con el objetivo de tornarlas más eficaces para un proyecto social y cultural que apunta a la descolonización y recuperación del poder perdido (Colombres, 2004: 119). Son estas las nuevas maneras del grupo de los jóvenes, toman la forma del terror planificado para impulsar su propia visión ideológica en la lucha por el control de Aquilea. Del mismo modo también sostienen un “*tradicionalismo crítico*”, donde no se ocultan las reivindicaciones políticas bajo máscaras religiosas y culturales, a la vez que se esfuerza para renovar la tradición y ponerla al servicio de un cambio evolutivo del grupo social; una actualización histórica que le permita lograr su propia modernidad (2004: 118). Estas actualizaciones van de la mano con una suerte de subsunción del concepto *positivo* de la modernidad (traída por los invasores) como la emancipación racional y proceso crítico de su propio desarrollo comunitario, negando así su culpabilidad y aceptando su alteridad (Dussel, 2008: 158); entrarán en la lógica del constante devenir de la sociedad moderna, siempre cambiando y tecnificándose. Son claras las intenciones de este grupo y el nuevo marco crítico que aportan en la lucha por la ciudad, ahora no sólo

será defender, sino resistir y recuperar la ciudad. En la secuela de *Invasión*, en el film (Santiago, 1986), se podrá observar una suerte de repercusión de lo que el primer film presagiaba: ahora es 1986 y un nuevo golpe de Estado militar interrumpe el rumbo democrático de Aquilea, que ahora es todo un país y las organizaciones políticas del país disputan la toma del poder mediante la revolución armada. En dicho metraje, los miembros de la militancia revolucionaria esgrimen argumentos que recuerdan a la Aquilea del '57:

MARTA. Empezamos atacando para defendernos, y para defender a los que no pueden defenderse

(Minuto 76:02)

FABIÁN. Marta, a ese tipo lo había elegido la gente ¿A quién le ponían bombas ustedes?

MARTA. Para que muestren la cara, sus sucias caras, detrás de tanta sonrisa democrática.

(Minuto 76:02)

FABIÁN. ¿A acompañarlas dijeron? ¿Hasta aquí? Están jugando a los guardaespaldas, ¿no?, a la guerra. Muy divertido.

FELIPE. Es una guerra, Fabián. Es otra vez una guerra y tenemos que impedir otra derrota.

(Minuto 101:18)

Nuevamente cobra vida esta idea de la batalla perdida por los defensores de la tradición aquileana contra la tecnocracia invasora, el presagio de la llegada de la violencia política al país es una realidad. La Aquilea del '86 recuerda a la Argentina '76, donde la dictadura ejerce la represión para disciplinar a la población, se recurre al uso de listas negras y a la desaparición forzada de personas como parte de un plan genocida racionalmente planificado en pos de eliminar al enemigo. En el film se habla de las miles de muertes, desapariciones, grupos paramilitares y listas negras. Se aprecian los ecos del cambio este social que ocurre en la década del '60, donde una nueva

generación busca diferenciarse de sus padres, el rock irrumpe como la nueva música popular, la victoria de la Revolución Cubana (1959) se consagra como un faro de esperanza para cambiar el sistema capitalista hegemónico, estallan las luchas independentistas africanas, las seguidillas de dictaduras militares latinoamericanas intentan mantener a raya al socialismo, a la vez que aparecen en escena los eventos del Mayo Francés (1968) y el Cordobazo (1969); tras la Segunda Guerra Mundial, todo parece haber sido borrado y se abre el juego para disputas del sentido común en medio de una crisis del capitalismo, donde la racionalidad moderna va a continuar imponiéndose con el advenimiento de golpes de estado en Latinoamérica.

A modo de conclusión

Invasión acaba inscribiéndose entre dos fechas y dos lugares distintos: la primera es 1957, fecha en la que se inscribe la narración, en la ficticia (mítica) ciudad de Aquilea; la segunda es 1969, fecha en la que se estrena el film, en Buenos Aires. Este enfrentamiento entre los compadritos de los arrabales contra la misteriosa y racionalista invasión pone sobre la mesa la transformación de las ciudades y de las sociedades durante la década del '60. Lo que ocurre al final del film es la victoria de la modernización racionalista y el cambio de la sociedad en su conjunto. Vemos cómo las nuevas generaciones toman decisiones distintas a la de sus padres (el grupo de los jóvenes), la llegada de las nuevas tecnologías tras la segunda guerra mundial (los invasores), y la perpetua desintegración y renovación de la sociedad (muere Herrera y asume "Lito" Cruz). Este enfrentamiento lo que acaba reflejando es la constitución de los otros a expensas de los sujetos hegemónicos, a partir de la conquista de la ciudad, estos son los invasores. Los hombres de gris ejercen la relación de conquista sobre los aquileanos, prima el *ego conquiro* (yo conquisto) moderno. El valor, la afectividad, la fraternidad pasa a ser un otro de la frialdad y la racionalidad de los invasores, la anterior diferenciación entre los jóvenes y los viejos pasa a ser lo mismo; se los encubre como lo mismo

aquileano que ha de ser conquistado para aprovechar sus recursos y explotarlos, dominarlos. Esto no es una actitud racional de parte de los invasores, no hay razón para creer que ellos son superiores que los aquileanos ni que tengan un *casus belli* contra Aquilea justificado, es más bien una religión. Su comportamiento es irracionalmente violento y sólo se justifica en su teología del avance tecnocrático. “La conquista es un proceso militar, práctico, violento, que incluye dialécticamente al otro como lo mismo. El otro en su distinción, es negado como otro y es alienado a incorporarse a la totalidad dominadora como cosa, como instrumento, como encomendado, como asalariado (en las futuras haciendas), o como esclavo (en los ingenios de azúcar u otros productos tropicales).” (Dussel, 2015: 44).

Para concluir, en este filme de Santiago atendemos a una suerte de discurso cinematográfico ambiguo, donde se ven reflejadas las tensiones del *nuevo mundo* moderno: un mundo marcado a fuego por la posguerra mundial, las tensiones de la guerra fría, la seguidilla de golpes de estado en la Argentina, la colonialidad, así como la violencia política presente en todo el continente. La Buenos Aires mítica de Santiago presenta la creación de un *mito moderno racionalista*, los invasores se autocomprenden como más desarrollados y encubren al otro aquileano para potenciarse a sí mismos. Tanto en *Invasión* como su secuela entendemos que la Segunda Guerra Mundial se ha llevado consigo lo que quedaba de las viejas relaciones sociales, la familia, los valores de fraternidad, etc. Nos adentramos hacia una era de libertad de empresa, de mercado, el consumismo desenfrenado, la pérdida constante de valores, y la apuesta permanente hacia la novedad. El avance científico y racional se ponen en el pedestal, mientras se defenestra a los últimos reductos tradicionalistas y comunitarios para modernizar así los vínculos sociales. Lo que parece anticipar *Invasión* con la llegada y victoria de la modernidad tecnocrática es el *fin de la historia*. Dussel analizaría que la teoría del *fin de la historia* de Francis Fukuyama en relación con las ideas de Hegel sobre la concepción de que la historia va de oriente a occidente con final y centro en Europa: “Fukuyama

pretende, exactamente, que Estados Unidos y el libre mercado capitalista, después del colapso del socialismo real del Norte desde 1989, es el modelo a seguir, sin ninguna otra alternativa; es el “fin de la historia”. *Para Hegel era Europa, además, el Centro*” (Dussel, 2015: 19). Con Don Porfirio derrotado y estos invasores posicionándose como lo dominante, encubriendo al —ahora— otro aquileano, podemos ver lo que venían a vender: un mito.

Q.E.D.¹⁵

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2009). *La Salvación por la violencia: Invasión y La Hora de los Hornos en Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Borde, Raymond y Etienne Chaumeton (1958). *Panorama del Cine Negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Cerdá, Marcelo (2011). “La política de las formas neutras. Acerca de Invasión, de Hugo Santiago,” en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.), *Una Historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Colombres, Adolfo (2004). *Capítulo VI: Modernidad dominante y modernidad propia en América como civilización emergente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dussel, Enrique (2015). *1492. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “Mito de la Modernidad”*. Buenos Aires: Planeta Plutón ediciones.
- Lowy, Michael (2006). *La dialéctica de la civilización, barbarie y modernidad en el siglo XX*. Disponible en: <https://herramienta.com.ar/> (acceso en: 4 de febrero de 2006)
- Martin, Adrian (2008). *¿Qué es el cine moderno?*. Valdivia, Chile: Uqbar Editores.
- Oubiña, David (comp.) (2002). *El Cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.
- Pérez Llahí, Marcos Adrián (2011). “Tema del sitiador y del sitiado. Sobre Invasión, de Hugo Santiago,” en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.), *Una Historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

¹⁵ *Quod Erat Demonstrandum*, frase en latín que suele escribirse como corolario a la resolución de un teorema. Significa: *que es lo que queríamos demostrar*. Hugo Santiago a veces la utilizaba para cerrar sus escritos y queríamos ponerla aquí como un pequeño guiño.

Wolkowicz, Paula (2011a). "Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta" en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Wolkowicz, Paula (2011b). "Reflexiones de los cineastas under. Militantes del partido cinematográfico," en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

* Enzo Moreira Facca es Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. Es becario doctoral por la Comisión de Investigaciones Científicas (CIC) desde 2022 y con lugar de trabajo en el Centro de Estudios sobre Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC), donde también se desenvuelve como investigador desde 2018. También es maestrando en Arte y sociedad latinoamericana por la Facultad de Arte de la UNCPBA desde 2021. E-mail: Enzo Moreira Facca <enzomoreirafacca@gmail.com>