

Narración, estilo e intertextualidad en el *neonoir* moderno: el caso de *Invasión*

Álvaro A. Fernández

Universidad de Guadalajara, México

RESUMEN:

En este ensayo realizo un análisis narrativo, estilístico y de intertextualidad en el caso de la película *Invasión* de Hugo Santiago (1969). Me permito especular sobre un posible diálogo que la película entabla con otros textos, y cuyo tejido forman una suerte de *neonoir* moderno inscrito en lo que podríamos llamar “narrativas de resistencia”, percibido desde la categoría de género y de estilo centrado en el tema de la amenaza. La intención es esbozar hipótesis para intentar conocer cómo Hugo Santiago pudo haber realizado ese ejercicio de reconstrucción e intertextualidad de modelos genéricos a través de la iconografía, la narración y el estilo en función de la historia de una ciudad amenazada ¿Qué tratamiento retórico da a esa amenaza?, ¿cómo concibe su propia narrativa de resistencia?

PALABRAS CLAVES: *Neonoir*, Narrativas de resistencia, Estilo, Intertextualidad, *Invasión*.

ABSTRACT:

In this trial, I perform a narrative analysis, stylistic and intertextuality in the case of Hugo Santiago's movie Invasión (1969), I allow my self to speculate of the possible dialogue that the movie start a conversation whit other texts, whose relationships build a kind of modern neonoir in what it can be called "Resistance narratives", perceived from the category of gender and style centered on the threat theme. The intention is to sketch out the hypothesis to get to know how Hugo Santiago was able to accomplish a practice of reconstruction and intertextuality of the generic models through iconography, narration and the style in function of the threatened city story. What kind of rhetorical treatment gives to that threat? Who conceive his own narrative of resistance?

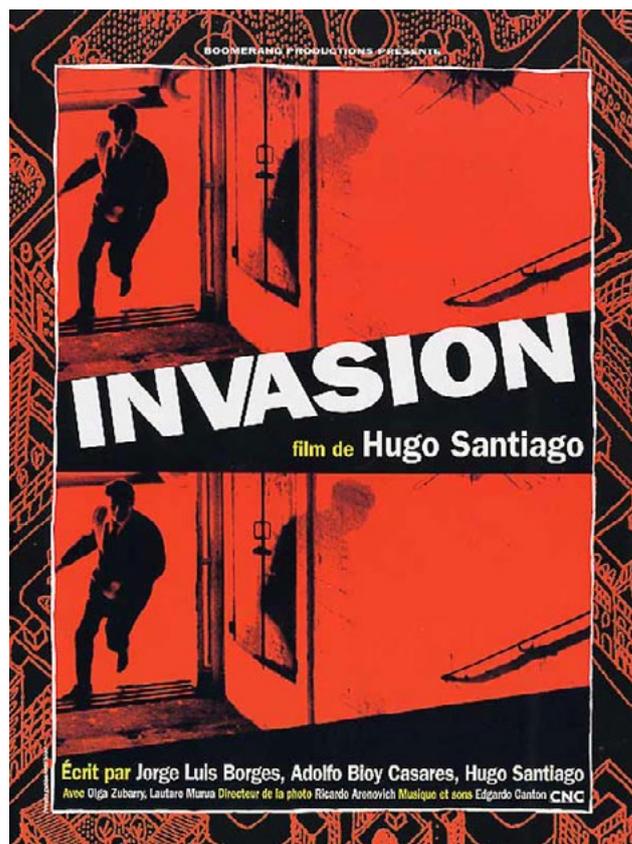
KEY WORDS: *Neonoir*, Resistance narratives, Style, Intertextuality, *Invasión*

El cine negro o *film noir* ha impregnado el imaginario contemporáneo y tocado fibras nostálgicas desde su supuesta desaparición en los años cincuenta. Prematuramente surgió una extendida fascinación por aquel cine poco atendido por los grandes estudios que no veían en estas producciones la corriente más creativa de Hollywood.

El reconocimiento de esta corriente creada paralelamente al gran cine clásico de corte burgués, llegó de inmediato con las películas y los escritos de Jean Luc Godard -entre muchos otros autores-, y una década después con Paul Schrader que ya estaba escribiendo su influyente artículo titulado “Apuntes sobre el film noir” y que publicaría en la revista *Film Comment* en 1972. Fue poco antes de que Roman Polanski realizara *Chinatown* (Estados Unidos, 1974) con los elementos clásicos del *noir* en el seno del Nuevo Hollywood, y poco después de que Hugo Santiago produjera en Argentina *Invasión* (1969) con la sensibilidad del cine moderno.

Invasión fue el fruto de una reunión que tuvo el director con Borges y Bioy Casares tras una estancia en París de 10 años. El objetivo era presentarles la idea sobre una ciudad sitiada y un puñado de hombres en resistencia. Pidió a los escritores que realizaran el argumento y ellos aceptaron, aunque Bioy Casares pronto se ausentó para hacer una estancia en Europa. Junto con el director, Borges continuó elaborando el guión, y a sus inquietudes personales sumó las preocupaciones estéticas -que bien conocía- de su amigo escritor.

En 1969 nació *Invasión* que no pudo verse en circuitos comerciales desde su producción, y fue prohibida en televisión durante la dictadura militar. En el film, Don Porfirio (Juan Carlos Paz) lidera a dos grupos rebeldes desconocidos entre sí: uno de jóvenes que se capacitan con tácticas, entrenamiento en armas y defensa personal, y otro de veteranos cuyo código de valores está regido por la valentía, la lealtad, y la amistad, pues “La amistad es una pasión, un tanto más lúcida que el amor” -dice Lebendigiger (Daniel Fernández), uno de los personajes. De esta manera,



luchan contra una extraña y paulatina invasión de seres desconocidos a la ciudad de Aquilea -que no es otra que “nuestro Buenos Aires mítico”, anota el director.¹ La historia se compone de microrrelatos en los que vemos cómo, a manera de un juego de ajedrez, los veteranos se entregan uno a uno a la muerte sin épica de por medio. A decir de Borges, es “La leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes, los cuales lucharán hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita”.

Neonoir

Pensamos en *Invasión* como un *neonoir* prematuro, si se quiere un *neonoir* moderno.² El *neo-*

1. Hilbert, E. Entrevista vía Skype con Hugo Santiago, en el contexto del Ciclo de cine de ficción arquitectónico que programó en el Espacio A+A del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU). El ciclo titulado “La trama auxiliar” tenía como película principal *Invasión* en YouTube. Revisado el 10 de marzo de 2015.

2. El tema lo abordé desde un contexto posmoderno en: Fernández Reyes, A. (2012). “La antena. Contranarrativa, reconstrucción y nostalgia en el neonoir argentino”. En Sa-

noir puede ser entendido como “cualquier film realizado después del periodo [...] clásico, que contiene los temas *noir* y la sensibilidad *noir*”. Más allá de la simple definición de periodo, lo que me parece significativo es que se basa en una mirada retroactiva y sin la censura de épocas pasadas –como indica Mark Conrad y Andrew Spice (2009) en sus estudios para *The Philosophy of Neo-Noir-*; estas cintas intensifican las características del existencialismo, recuperan el sentimiento de alienación propia de esta postura filosófica, seguida de la ansiedad, el pesimismo, la ambivalencia moral, la desorientación, y una resistencia a la opresión.

El *neonoir* resalta la nostalgia de estilos de antaño en sus narrativas incorporando formas y figuras contemporáneas que, en términos extradiegéticos, hablan de un campo social y de sensibilidad (Denzin, 1991, p. XI). Delphine Letort (2010) indica que “es una producción metagenérica, una expresión de un nuevo modo de pensar donde emerge una ruptura ideológica entre pasado y presente” (p. 194, 198). Por su parte Richard Gilmore (2009) argumenta que funciona como una contranarrativa que hace frente a las narrativas burguesas, es decir, mantiene en estado de tensión al espectador mientras mueve las referencias filosóficas.

Narrativas de resistencia

Estas narrativas permiten hacer a cada realizador su lectura del film *noir* y prolonga la interpretación de los géneros y estilos en clave personal, para crear su propia estética y discurso de resistencia. Podemos entender a *Invasión* como parte de las contranarrativas pero también, como narrativa de resistencia, subcategoría que consideramos está regida, desde un nivel temático: el de la resistencia a la opresión que caracteriza a las contranarrativas, y por un tipo de historias cuyos conflictos tratan sobre grupos amenazados que hacen frente a regímenes opresivos,

tarain, M. (ed.), *Fuera de campo. Fragmentos de estética y teoría contemporáneas*, págs. 31-51. Buenos Aires: Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.





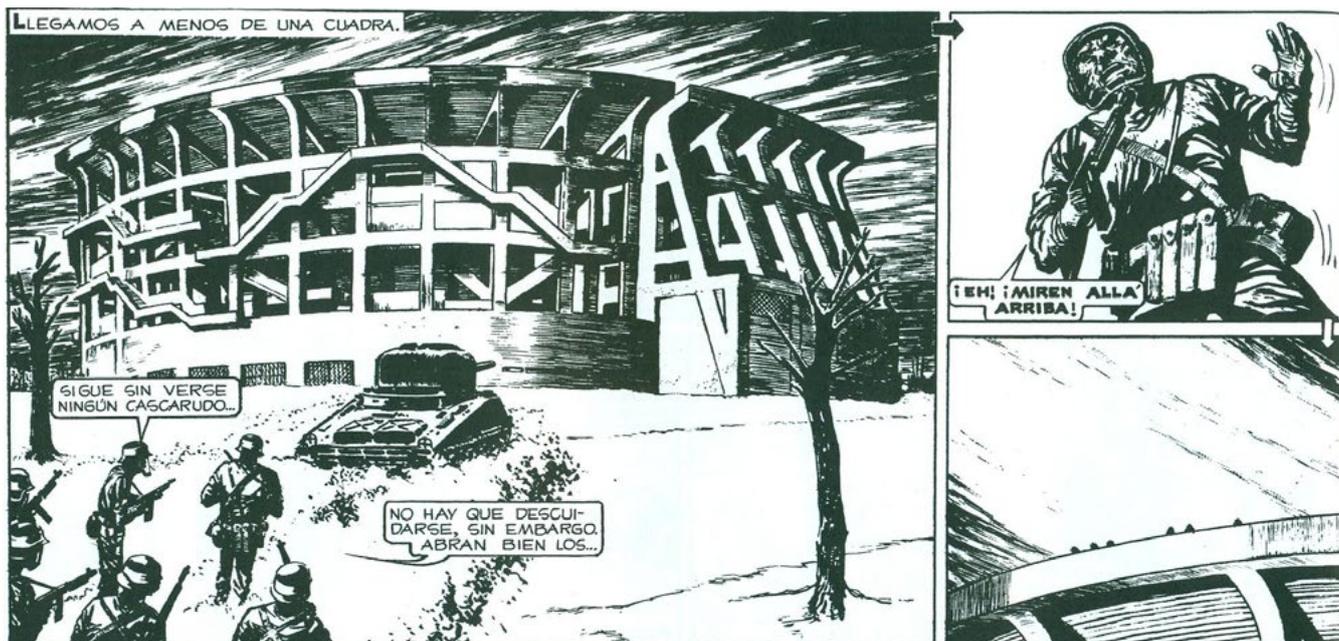
invasiones o acontecimientos naturales o sobrenaturales que impliquen un enfrentamiento con grupos humanos. El caso de algunas producciones apegadas al *mainstream* como las argentinas **Fase 7** (Nicolás Goldbart, 2011) y **La sonámbula** (Fernando Spiner, 1998), u otras centradas en los perímetros de la autoría y lo experimental como **La antena** (Esteban Sapir, 2007) o **Invasión** que, desde un nivel formal, contribuyen con la ruptura de estructuras y recuperación de estilos que ponen en crisis a la vez que renuevan la convención.

Entonces, más allá del nivel temático, también concebimos a **Invasión** como un contra-discurso que de igual manera mantiene un sistema formal subversivo con formas de expresión propias para mover las referencias morales y filosóficas del espectador, es decir, una de esas películas con dimensión estética distinta. En general, son ejercicios subversivos desde un punto

de vista estético además de temático.

Desde esa perspectiva nos preguntamos: ¿Cómo realiza Hugo Santiago ese ejercicio de reconstrucción e intertextualidad de modelos genéricos a través de la iconografía, la narración y el estilo en función de la historia de una ciudad amenazada? ¿qué tratamiento retórico da a esa amenaza? ¿cómo concibe su propia narrativa de resistencia?

Para ilustrar lo anterior, nos detendremos en tres secuencias en las que se muestra ese ejercicio de reconstrucción desde los textos con los que dialoga la película. Si bien, la multicitada Julia Kristeva (1978) que ha teorizado sobre la intertextualidad a raíz del concepto de dialogismo propuesto por Bakhtin, ha escrito en términos generales que la intertextualidad se basa en citas que forman los textos y que son anónimas e ilocalizables, inconscientes o automáticas; así también, acordamos con Gerard



Genette (1989) que hay citas conscientes que son literales compuestas por la “cita” o bien por “el plagio”, y no literales como la “alusión” que funciona más como un homenaje. No sabemos a ciencia cierta si Hugo Santiago acude a la cita consciente o inconsciente. Pero dentro de todos los microrrelatos de la cinta, y desde nuestro ejercicio de especulación, hemos elegido dos alusiones directas al *noir* clásico y al moderno para resaltar el estilo, además de mostrar otras estrategias narrativas para informar y emocionar al espectador, violando y a la vez recurriendo a los cánones de la tradición del cine a la vez que se recuperan tradiciones culturales propias.

Intertextualidad

Se ha dicho que cada *neonoir* procede de la escritura de una historia mítica. *Invasión* es una película de alusión que habla de un tiempo y un espacio mítico llamado Aquilea. Fue dotada de un extrañamiento que tendía puentes entre lo fantástico borgeano y el policiaco clásico; se alejó del realismo acostumbrado en el cine argentino, y -como indican críticos³ - se nutrió del *film noir*, del *western*, de la ciencia ficción, de la serie B, pero también de la vanguardia europea de los años sesenta. Más que al cine militante o los nuevos cines latinoamericanos que le eran contemporáneos, se acercó al estilo de la *Nouvelle vague* conjugando estrategias expresivas y retóricas propias con el imaginario porteño. En todo caso, un ejercicio de intertextualidad y de exposición de síntomas sociales.

En relación a la intertextualidad, *Invasión* tiene una enorme deuda con *El Eternauta*, novela gráfica clásica publicada justamente en 1957 -un año antes de que culmine la Revolución Li-

3. Por ejemplo, véase la crítica en: Zevallos Bueno, C. (1 de febrero de 2011) “*Invasión* (1969), de Hugo Santiago”. [Entrada de blog] Revisado el 20 de febrero de 2015, en: <http://audiovisionczb.blogspot.mx/2011/02/invasion-1969-de-hugo-santiago.html>

bertadora,⁴ la cual trata sobre una invasión alié-
nígena a Buenos Aires, mientras es defendida
por sobrevivientes civiles y militares. Además ha
inspirado a otras películas preocupadas por una
problemática social en el espacio emblemático
de Buenos Aires⁵. Por lo menos volvamos a ci-
tar *La Antena*, *La Sonámbula*, *Fase 7* y *Moebius*
(Gustavo Mosquera, 1996). Si bien la novela grá-
fica es fuente de inspiración de *Invasión*, la cual
contiene una serie de citas directas: diálogos, si-
tuaciones y espacios simbólicos aludidos en *El*
Eternauta, también -como menciono- goza de
un estrecho diálogo con el *noir* clásico y la *Nou-
velle vague*, que es lo que nos interesa resaltar.

En tanto narrativa de resistencia, *Inva-
sión* hace lo suyo, o lo que la distancia tempo-
ral del *noir* clásico le permite. Sus políticas de
representación también involucran la memoria
reciente y un halo de nostalgia tanto en el tema,
en su estilo, como en sus agentes narrativos que
unen microrrelatos a través de elipsis -recurso
que abunda en *Invasión*-, agentes que no sólo
se integran en los personajes sino en elementos
culturales propios como la música tradicional ex-
tradiegética y diegética de tango y milonga que
ofrece un tono y un ritmo. La música remarca el
estilo, pero también, funciona en ocasiones -he
aquí la peculiaridad- como estrategia narrativa
para ofrecer información.

Se aprecia en una secuencia central que
fungue como agente narrativo, donde el Doctor
canta la “Milonga de Manuel Flores”, en honor
a la memoria de aquel grupo de hombres “que
acaso no son héroes”, que miran fuera de campo
al trovador y disfrutaban el último rito de amistad.
La canción expone por medio del *flash back* lo
que fueron y lo que pronto serán: un puñado de
muertos.

Así anticipa: “Para nosotros la fiebre. Y el

4. Movimiento militar que derrocó a Perón en 1955 y que llama a elecciones vigiladas por las fuerzas armadas en 1958.

5. *El Eternauta* ha tenido varias ediciones, y formó parte de La biblioteca argentina, serie clásicos coordinadas por El Clarín; además, por gestión del Ministerio de Educación tiene su lugar en las bibliotecas y escuelas públicas. Ha sido la única novela gráfica en recibir tales honores Carlos Trillo, “Las muchas lecturas de un clásico”, en Oesterdheld, H.G. y Solano López F. (2010). *El Eternauta*. Barcelona: Norma.



(Continúa)



Narrativa que nulifica el suspenso.

sudor de la agonía. Y para mí, 4 balas, cuando esté clareando el día. Manuel Flores va a morir, eso es moneda corriente. Morir es una costumbre que sabe tener la gente. Mañana vendrá la bala, y con la bala el olvido [...]”. Aquí, paradójicamente, el cantante hace spoiler al minuto 30, acción prohibida en el cine clásico. Anuncia la muerte de Manuel Flores, la suya y de otros, así el destinado fracaso de su misión y el olvido que les espera. Su narración omnisciente, a través de la triste poesía y del montaje moderno, elimina el suspenso ahora suplido por la nostalgia.

El sentimiento moderno vence a la emoción clásica, es decir, las estrategias narrativas no actúan en función de un suspenso clásico donde se anuncia la amenaza del héroe y la resolución entre dos posibilidades opuestas, mientras el espectador espera saber si vivirán y lograrán acabar con el camión que lleva una importante carga, o bien morirán en el intento. Por el contrario, lo que se anuncia es la fatalidad y el fracaso, la nostalgia por lo que fue y lo que pudo haber sido.

Una serie de alusiones y de violaciones a la tradición del *noir* clásico aparecen constantemente. Por citar un par de ejemplos, la transgresión a los lugares comunes de ciertos temas, los personajes tipo y las secuencias tipo -o lo que llaman series de generación profunda-, vemos que la película elude la fuerte carga erótica y el secreto no se representa en la glamorosa mujer fatal con su juego de mentira-verdad y seducción para obtener beneficio propio; en *Invasión* el secreto se presenta entre la estable pareja de los coprotagonistas. Al respecto el espectador goza de conocimiento ilimitado, sabe que ambos pertenecen a dos tipos de resistencia liderados por Don Porfirio: el de los veteranos guiado por Herrera (Lautaro Murúa) y el de los jóvenes del sur que Irene (Olga Zubarry) representa. Volviendo al erotismo, pongamos acento en que, a diferencia del *noir* basado en el arquetipo de la mujer fatal, aquí no cobra protagonismo a lo largo de la narración, apenas se proyecta a través de mujeres hermosas que visitan los bares y son seducidas por el mujeriego Lebendiger, quien es

al final encantado por una mujer y llevado a los invasores que le dan muerte. De igual manera, se ofrece únicamente a través de un espejo que muestra desnuda a Irene a quien mira o espía brevemente Herrera, también antes de enfrentar su muerte y demostrar que los hombres de la resistencia son valientes. Esta es la efímera relación entre el *Eros* y el *Thanatos* en *Invasión*, pilares fundamentales del *noir* clásico que se mantienen en el global de la narración.

Por otra parte, tenemos el tema del móvil que estructura la dramática. El plan maestro que organiza el gran golpe o el robo perfecto de los antihéroes malhechores y amorales del *noir* que buscan salir de la opresión económica y social a través del crimen, es suplido por el anuncio del ataque a los invasores, cuyo más profundo sentido es la asunción del mártir y no un futuro de gloria que ofrecerá el botín. La organización de la banda no es criminal, sino de sujetos subversivos con un sentido moral.

Pero la condición híbrida toma prestado algo de la iconografía, de la imagen y de la poética visual del expresionismo alemán vía el *noir* clásico; aunque habrá que acentuar que acude al estilo de montaje visual y sonoro moderno, sobre todo –como decíamos– de la *Novelle Vague*.

Podemos verlo en la secuencia que prepara la entrada del grupo de Don Porfirio a la finca donde los invasores guardan las armas y el camión. Tras concluir la nostálgica canción del Doctor, cinco personajes caminan hacia su misión de derecha a izquierda del cuadro entre un juego de luces y sombras, figuras diagonales y horizontales que seccionan el plano estable y descriptivo; el sonido diegético semeja un opresivo diapasón -como en casi toda la película-, una atmósfera muy *noir* que cede paso a la sensación de extrañamiento propio del cine fantástico. Después cierra con acordes de tango.

Ahí aparece el gesto moderno con el corte a Herrera que camina de frente a la cámara mientras rompe el eje y el *dolly in* acelera la cercanía con el espectador, corta a un detalle de las manos de otro personaje que se acerca a la cámara jugando con una “cadenita”. La ruptura de



Estilo moderno e iconografía noir.

la gramática clásica genera un efecto de *shock* en el espectador: dos personajes, dos desplazamientos y movimientos inconexos que cambian con la siguiente ruptura del eje -otra regla inviolable en el clásico- que en *dolly out* ahora retrata tres cuartos de espaldas a un personaje que se aleja de la cámara; finalmente un *travelling* lateral estabiliza el plano general que regresa a la memoria del espectador la iconografía *noir*.

Ese gesto moderno con el montaje sincopado remarca el sentido de ruptura de los años sesenta que sacude al espectador para sacarlo de su pasividad y exigirle mayor competencia. Una respuesta estética a una nueva moral que remite al estilo de *Sin aliento* de Godard (1959) y sobre todo de *Alphaville* (1965) que años atrás abanderaban la modernidad cinematográfica y le ponía mayúsculas a la figura del autor. Simplemente recuérdese alguna secuencia tomada casi al azar como en la que Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) de *Sin aliento* asesina a un policía, y es resuelta con imágenes fragmentadas por un montaje arrítmico, no transparente y de tono onírico.

Por otra parte, es importante acentuar la "amenaza" como una categoría dramática que envuelve el conflicto central en las narrativas de resistencia. Puesto que hemos hablado del estilo, el tono y la narración que nos anticipa el destino fatal que espera a los personajes comparado con un estilo moderno, ahora veremos desde el dialogismo con el *noir* clásico: ¿Qué recursos retóricos utilizan dos secuencias similares en distintas películas, para representar la amenaza externa? ¿qué resultados morales ofrece cada resolución estética?

Robert Stam explica que el concepto de dialogismo "sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de fórmulas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos"⁶. Sea

dialogismo consciente o inconsciente, *Invasión* hace una cita de la magistral secuencia de *Cat people* (Jacques Tourneur, 1942) donde Alice (Jane Randolph) la coprotagonista, tras despedirse de Oliver (Kent Smith) a un costado del Central Park es perseguida por Irena (Simone Simon) quien padece de una especie de maldición. Al respecto se pueden ver tres fases para generar y mantener la amenaza con una particular retórica cargada de un halo sobrenatural.

La estrategia para persuadir al espectador a través de una táctica comunicativa basada en el tema de la amenaza, no presenta una sustitución metafórica o metonímica, al menos al principio de la secuencia donde se muestra de manera objetiva la imagen de la amenaza que es materializada por Irena, y que pronto desaparece para ahora sí ser sustituida por los gestos y la mirada de Alice, además por los sonidos que escucha. Así da pie a culminar con el recurso metonímico que sustituye nuevamente esa imagen por otra para forzar a que el espectador mentalmente asocie ese otro-objeto-imagen que aparece en pantalla con el significado que ha construido la escena y que parte de él no aparece en pantalla, es decir, con el sonido violento de un camión que llega y la imagen de unas ramas que quedan en movimiento sugiriendo que la amenaza en efecto existió y ha huido por ahí.

Como podemos ver a detalle, el director prepara al espectador con el diálogo de Oliver: "¿Quieres que te acompañe a casa?, y Alice contesta: "No gracias, soy una chica mayor. No tengo miedo". Entonces desde el primer plano hasta el 7 identificamos la amenaza cuando vemos a Irena que la persigue dentro de campo. La puesta en cuadro y el montaje acuden al estilo clásico con el montaje paralelo desde el modelo de perseguido-perseguidor con duración que va de 4 a 7 segundos aproximadamente, y con escala de planos abiertos más o menos similares.

El plano 7 es el único que reúne a los polos separados, aunque un personaje sale y el

6. Stam et al. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, inter-*

textualidad. Barcelona: Paidós, pág. 232, como lo hizo Julia Kristeva que debatió el dialogismo en Bakhtin para construir el de intertextualidad, op.cit.

otro entra en el mismo plano sin cortes, pero se parte la composición en dos otorgando una carga moral a la lógica del espacio; es decir, Irena (el mal) traspasa la “grieta de sombra” que simula el farol, con exquisito sentido plástico para representar el juego de poder que amenaza el bien.

Entonces llega la segunda parte que rompe con esta lógica. Desde el plano 8 y 9 comienzan los detalles de los pies de Alice e Irena, pero de pronto en el plano 10 el espacio visual y sonoro que nos remite a pasos que vuelven a la idea del diapasón, de repente queda vacío, extrañamente la amenaza está fuera del campo. Alice lo percibe y viene la tercera estrategia en la que asume su función dramática de perseguida llena de miedo, y no precisamente por lo que está, sino por lo que no está que es la verdadera amenaza; el fuera de campo colma la imagen de vacío, de la nada que es lo verdaderamente aterrador, embarga lo siniestro y el miedo es acentuado por un *travelling* y una subjetiva. El *close up* se articula con un sonido bestial que se empalma con el camión que entra a cuadro y la salva del peligro. Pero la mirada de Alice aun interpela a la imagen en subjetivas de planos vacíos o de ramas que remiten a la amenaza. Entonces la amenaza, que paradójicamente se había ocultado en la continuidad del montaje, se materializa en el fuera de campo. El suspenso narrativo es logrado con una forma que respeta y renueva la tradición, y que libera la angustia del espectador.⁷

Aunado a las luces y sombra en un despliegue de virtuosismo técnico que genera significados, el director Jaques Tourneur en la segunda y tercera parte propone un nuevo tipo de persecución del que quizá Hugo Santiago haya tomado alguna idea, como lo podemos confrontar en la primera secuencia de *Invasión*, donde Herrera camina por una oscura y desolada calle iluminada por faroles. Aunque el fuera de campo sonoro y visual juega un papel elemental en

7. Véase el análisis en Fillo, S. (2005). “La continuidad en la suspensión. Análisis de una persecución sin perseguidor en *Cat People*, de Jacques Tourneur”. En *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual*. Núm. 4. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.





(Continúa)



La retórica de la amenaza.

la manifestación de la amenaza, la estrategia de persuasión o figura retórica es otra. A diferencia del *noir* clásico, el montaje no remite a la transparencia sino al estilo sincopado que hace choques por el ritmo, la duración, la escala y la combinación de los planos.

Para el siguiente caso, la figura retórica, es decir, la estrategia para persuadir al espectador, se da a través de la *metonimia* que, como en el caso anterior, funciona por asociación mental entre lo que significa la amenaza que no se ve y que sólo se escucha. Al principio de la segunda secuencia de *Invasión* entran a escena unos pasos que chocan con algo que parecen cajas encimadas que de pronto accidentalmente son derribadas, para después escuchar los pasos que se alejan a velocidad. Es la única manifestación de la amenaza que se basa en el fuera de campo y en el tono de extrañamiento que ya mencionamos, en la incongruencia entre el código sonoro y visual acostumbrado. Así se produce la alegoría cinematográfica como forma de extrañamiento, “se trata no de aproximar lo familiar a lo lejano [...] sino apartarse de los horizontes familiares, no para desviarse sino para decir lo real de manera diferente” (Baron, 2015).

Desde el inicio, una vez que se nos presenta Aquilea en la primera secuencia, irrumpe con la elipsis en la segunda secuencia -posible homenaje a *Cat People* y a la representación de la amenaza desde otra postura. El sonido diegético de los pasos-diapasón pasa de lo externo a lo interno para anticipar y unir las escenas que van del día a la noche sin mucha lógica de la causalidad narrativa, lo que expone el artificio del dispositivo cinematográfico sin “disfrazarlo” con la continuidad invisible.

Ahí, de las sombras aparece Herrera, o sea de la nada, en un lugar solitario quizá de la periferia dotada de una atmósfera lejana al glamour de la obra de Tourneu y carente de la simetría del espacio que contiene la obra clásica. Los faroles apenas sostenidos en pie iluminan el escombros y las viejas paredes descuidadas que circundan al personaje, muy cercana a la propuesta visual del Central Park en *Cat People*. Ese primer plano largo y panorámico tiene duración



(Continúa)



La retórica de la amenaza.

de 7 segundos y muestra sólo el trayecto del personaje. Con la misma intensidad el segundo, también abierto, dura 4 segundos. La amenaza apenas se presenta fuera del campo visual, en el código sonoro que funciona como forma de transición entre los planos que aceleran el ritmo en el siguiente dejando sólo 1 segundo para el *close up* que lo lleva a mirar hacia atrás, al igual que Alice en *Cat People*; el cuarto plano vuelve a abrirse durante 2 segundos; el quinto regresa al *close up* del que se aleja el personaje para pasar con música en *crescendo* por un graffiti que reza “Baile 1956” (o, como un juego anacrónico, no se percibe a ciencia cierta si es 1966, fecha del golpe de estado de la llamada “Revolución argentina” que llevó al poder al dictador militar Juan Carlos Onganía) para perderse de nuevo en las sombras; todo el trayecto dura 14 segundos. Finalmente, a ritmo de tango, viene un plano cerrado frontal de 7 segundos que muestra a Herrera detectando la amenaza que, por los binoculares que usa, sugiere ya estar lejana.⁸ Nuevamente entre la lógica de presentación de escalas de planos y en los sonidos no hay un contrapunto que acuda a la causalidad. Precisamente el último plano, a través de un desplazamiento circular vuelve a pasar de uno cerrado a otro abierto para hacer que el personaje se pierda y sea devorado por las sombras.

Seis cortes arrítmicos a capricho de una visión moderna, rompen con la gramática para reinventar el lenguaje a través del estilo del montaje de 7, 4, 1, 2, 14 y 7 segundos que duran los planos. Todo es conjugado con el desplazamiento de cámara que desarmoniza la lógica y el orden de la escala de planos. La amenaza -como en casi todo el argumento-, siempre está fuera del campo visual pero presente en el campo sonoro, lo que genera una predisposición mental muy distinta al *noir* clásico hasta la mitad de la secuencia para así romper con las expectativas. La amenaza no se anuncia desde el principio

8. He ahí otra paradoja nacida de la incongruencia de los códigos visuales y sonoros que vuelve ambiguos los elementos; no coincide la intensidad del sonido que exige una presencia visual que nunca aparece.

como en *Cat People*, y cuando aparece el perseguido, proyecta una actitud heroica y provocativa. El suspenso nunca llega y es suplido por el efecto de extrañamiento. Ahora el despliegue de estilo vence a la emoción.

Palabras finales

Hasta aquí hemos hablado de cómo el director reconstruye un caso único de lo que llamamos narrativas de resistencia a partir de una intervención intertextual, de citas y alusiones, que podríamos especular sin aseverar, son conscientes. Ofrece un destello de agentes narrativos y elipsis que unen los microrrelatos, con sus propias figuras retóricas de la amenaza, categoría dramática central de las narrativas de resistencia, y solución estética en clave negra y moderna que omite las emociones clásicas ligadas al suspenso y genera sentimientos unidos a la extrañeza frente a lo real representado y a la nostalgia por el pasado que es un sentimiento muy recurrido en el cine argentino.

Quizás en el plano de la representación, al mostrar una resistencia de veteranos que defienden la ciudad y al ciudadano común que los entrega al anonimato y los sentencia a la soledad del héroe desconocido, funciona como una alegoría de una sociedad oprimida a la vez que se realiza la premonición de futuros y previos acontecimientos con golpes de estado y atroces dictaduras.

Con este bagaje social, cultural, y cinematográfico, Hugo Santiago hace un ensayo estilístico. Mantiene desde un universo borgeano, una sensible disposición a homenajear los géneros clásicos, recordemos: el *western*, la ciencia ficción de serie B, y por supuesto al *noir* del que toma la atmósfera, el tono, algo de iconografía, y algunas secuencias tipo; pero -insisto- bajo una óptica moderna que lo impregnó durante su formación francesa, proponiendo de tal manera un peculiar y pionero *neonoir* que expone síntomas sociales y sus propias soluciones estéticas a preocupaciones reales de la sociedad argentina.

Bibliografía

- Conrad, M. (ed.). (2009). *The Philosophy of Neo-Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Denzin, N. (1991) *Images of Posmodern Society*. Londres: Sage Publications Ltd.
- Fernando Reyes, A. (2012). “*La antena*. Contranarrativa, reconstrucción y nostalgia en el neonoir argentino”. En Satarain, M. (ed.), *Fuera de campo. Fragmentos de estética y teoría contemporáneas*, págs. 31-51. Buenos Aires: Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.
- Fillo, S. (2005). “La continuidad en la suspensión. Análisis de una persecución sin perseguidor en *Cat People*, de Jacques Tourneur”. En *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual*. Núm. 4. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gilmore, R. (2009). “The Dark Sublimity of *Chinatown*”. En Conrad, M. (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- Letort, D. (2010). *Du film noir au néo-noir. Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*. París: L'Harmattan.
- Spice, A. (2009). “Problems of Memory and Identity in Neo-Noirs Existentialist Antihero”. En Conrad, M. (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Oesterheld, H.G. y Solano López F. (2010). *El Eternauta*. Barcelona: Norma.
- Stam et al. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

Internet

- Baron, C. (2015). “Extrañamiento. Formas litera-

rias y cinematográficas en Pasolini y Calvino”. En *El hilo de la fábula*. Núm. 15. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Revisado el 10 de junio de 2017, en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/article/view/5023/7664>

Hilbert, E. Entrevista vía Skype con Hugo Santiago, en el contexto del Ciclo de cine de ficción arquitectónico que programó en el Espacio A+A del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU). El ciclo titulado “La trama auxiliar” tenía como película principal *Invasión* en YouTube. Revisado el 10 de marzo de 2015.

Zevallos Bueno, C. (1 de febrero de 2011) “*Invasión* (1969), de Hugo Santiago”. [Entrada de blog] Revisado el 20 de febrero de 2015, en: <http://audiovisionczb.blogspot.mx/2011/02/invasion-1969-de-hugo-santiago.html>

Ficha de autor

Álvaro A. Fernández Reyes

Doctor en Ciencias Humanas. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Es Coordinador de la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y Profesor Investigador del Departamento de Historia de la U de G. Forma parte del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Ha escrito libros y varios artículos relacionados con la cinematografía. Su principal línea de investigación es la Historia y Análisis de los Géneros cinematográficos. Su institución de adscripción laboral es la Universidad de Guadalajara. El título de su publicación más reciente es “El cine de catástrofe en Latinoamérica. Del norte al sur del continente y del blockbuster al sello autoral”, en Julie Amiot-Guillouet y Nancy Berthier (Eds.), Frente a la catástrofe. Temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo, París, Éditions hispaniques, Université Paris-Sorbonne, Institut d’Etudes Ibériques et Latino-Américaines, 2017 pp. 19-30. Su contacto es: delfosfera@hotmail.com