

EL ANACRONISMO EN INVASION (1969).

SOBRE EL TIEMPO BORGIANO EN UN GUIÓN DE BORGES

Invasión está habitada por una multiplicidad de tiempos, sin embargo, esto no quiere decir que los hechos y situaciones de la película no estén en la órbita de un mismo presente, sino que es el *anacronismo* lo que define ese presente. Podemos decir entonces que la acción parte desde un momento determinado y se desencadena de un modo más o menos lineal y consecutivo hasta su resolución, sin registrar importantes idas y venidas, más allá de algunas situaciones de paralelismo o de *flash-back* que no comportan ningún signo de irreverencia frente a la tradición del montaje cinematográfico (que sabe resolver dichas disparidades de un modo convencional prácticamente desde sus inicios como lenguaje). A lo que asistimos por tanto es a un anacronismo de otro talle, más denso, no sujeto a las problemáticas concerniente a las líneas temporales, es decir, ajeno a las idas y vueltas entre presente y pasado, o al juego de una historia contada al revés, ni a ningún otro artificio trivial que no haga otra cosa que confirmar una vez más el común entendido del tiempo, como una sucesión lineal (diacrónica) que existe por fuera de la experiencia.

“Niego, en un número elevado de casos, lo sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también. El amante que piensa ‘Mientras yo estaba tan feliz, pensando en la fidelidad de mi amor, ella me engañaba’, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición” (...) Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión” (Borges, Nueva refutación del tiempo, Otras inquisiciones).

La temporalidad negada en *Invasión* no es en apariencia la necesaria sucesión que hace del cine su forma obligada -sobre este hecho también reflexiona Borges en el mismo texto citado: “Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal”- sino el entendido único de esa sucesión (“la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos”). Así la temporalidad en *Invasión*, acontece de un modo plástico, la otrora linealidad se hace más gruesa, se difumina hacia los costados, y finalmente vuelve sobre sí misma. A lo que asistimos en *Invasión* es a una dimensión anacrónica del tiempo, provista de memoria, ficción y repetición y no de rigurosidad histórica. Un tiempo si se quiere en una clave literaria, más sutil, menos gráfica. Por fin: Más borgiana.

Aquilea, 1957.

Si bien la película se sitúa en el año 1957, la verdad es que en su puesta en escena no hace caso a ningún imperativo cientificista que determine la pertenencia de los elementos allí retratados a un determinado momento, históricamente acaecido y registrable. No es un “filme de época”. Pareciera por tanto que ese año se instala allí como un mero significante, en una distracción histórica, en un anacronismo flagrante –si entendemos el anacronismo como una afrenta a la actitud canónica de una mirada historicista, como la “parte maldita” al oficio de historiador, que posiciona su ojo vigilante en la perfecta concordancia de tiempos, lo que Didi-Huberman, define como *eu cronía* (2015: 36)- La aparición del año como seña del tiempo en la película, es más bien la de una mirada distraída de la realidad, como si mirara para afuera, quizás haciendo un guiño a otra ficción (a otra invasión) de similar data, la de Oesterheld en *El Eternauta*. No sería extraño. Borges, guionista de *Invasión*, a través de toda su obra, pareciera estar con creces más interesado en un dialogo inter-ficcional que uno entre la realidad y la ficción, quizás porque entienda que la realidad es una posibilidad de la misma ficción. Más allá de esto, lo cierto es que contrariamente a la tradición cinematográfica, en la película de Santiago, dicho dato no sirve como clave descriptiva para situar históricamente los hechos narrados, sino que aparece como un elemento literario, sin conexión histórica, como un recurso de estilo, como suelen ser por ejemplo, los datos y nombres propios que caracterizan los primeros párrafos en los relatos de Borges, en donde se agolpan apellidos extranjeros, fechas, nombres propios

de personajes, de ciudades, de parientes, de batallas, etc., en un discurrir más literario que argumental, ya que a posteriori, muchos de esos datos contenidos en sus primeras páginas, no tiene una participación efectiva en la narración que se sucede en la páginas siguientes. De este mismo tenor, es la aparición del año 1957 en la película *Invasión*, ya que no posee una correspondencia directa con las acciones que se suceden en el relato y se yergue al inicio del mismo como un dato autosuficiente en sí mismo, no muy pendiente al desarrollo del relato cinematográfico. Por lo tanto “1957” no es el año “1957”, es un significante temporal vaciado, que también podría ser otro... aunque no cualquier otro.

Es evidente el *anacronismo* (como falta de eucronía) en la aparición dentro del filme del libro *El Hacedor* de Borges por la editorial Emecé, libro que posee su primera edición recién en el año 1960, es decir tres años después de lo narrado en el filme, o los modelos de automóviles que también sobrepasan con creces la estrechez histórica del año 1957. No se trata obviamente de errores en el rodaje de la película, sino de la liberada puesta en práctica del *anacronismo* como praxis formal e intelectual del universo borgiano. Recordemos el segundo párrafo del cuento *Tema del traidor y del héroe* (*Ficciones*) en donde Borges, en una primera lectura, pareciera poner evidencia su propio proceder a la hora de construir un relato y el uso de elementos de lo real (como pueden ser un lugar y una fecha) en su dermis como significante, con un uso meramente estilístico:

“La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia; algún Estado sudamericano o balcánico... Ha trascurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él, ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824” (Borges, *Tema del traidor y del héroe*, 2016: p.152).

Esta aparente arbitrariedad o “comodidad narrativa” (como pone entre paréntesis el propio Borges en la cita anterior) se trata más bien de una medida precisa en la construcción de su narración, el uso reiterado a lo largo de su obra, de esta aparente actitud desinteresada, nos habla de la relación que establece su literatura con esa realidad entendida como evidencia histórica, de la cual descrea. En este sentido esta aparente indiferencia, este narrador “dudoso” que construye su escritura a través de

puntos suspensivos, o de comas sin final, sin ninguna “y” que logre cerrar la enumeración de posibilidades (“Polonia -coma- Irlanda -coma- Venecia -coma- algún estado sudamericano o balcánico -puntos suspensivos-“) o el uso de un “mejor dicho”, como falso error, dando la apariencia de un estado dubitativo, también presente en la auto-interrupción que enuncia en un “digamos” (que obviamente trae implícita la idea de que también podría decir otra cosa) obedece a una construcción calculada y no encierra ninguna declaración de verdad ni de soltura al momento de escribir. No hay sinceridad en Borges, ya que lo que se manifiesta tras ese aire de fresca soberbia, es su propio proyecto literario y su idea sobre la realidad en relación con la ficción (que dicho sea de paso, en el Tema del traidor y del héroe, parece evidenciarse como en una suerte de Manifiesto). Igual mecanismo se utiliza en *Invasión*. Apenas aparece el cartel inicial de “*Aquilea, 1957*” se suceden distintos trazos del mapa de una ciudad “como” Buenos Aires, con el sonido de una milonga y las acciones fraccionadas del viaje de un camión (que parece llevar algo en apariencia ilícito, ya que conlleva la muerte de dos guardianes en el puerto). Ciudad, acción policial y milonga conforman el collage inicial de *Invasión*, un collage que empieza a mostrar los trazos de su autoría. Volviendo a la elección aparentemente deliberada de un nombre (Aquilea) y una fecha (1957), habrá que decir que no se trata de la simple aparición de una historia fantástica ubicada en un tiempo y un espacio “irreal”, sino la de un tipo de relación con lo real, que se da de modo diagonal, no explícito, no directo, que necesita desprenderse de algo importante de esa realidad, pero que al mismo tiempo necesita no abandonarla del todo.

La película al ubicarse por fuera de la correspondencia lineal al discurso de la realidad, se desprende de cualquier tenor historicista, objetivo o eucrónico de esa realidad. Sin embargo le impregna al relato de una atmósfera de realidad, que va más allá de la simple necesidad de construcción de un verosímil. La operación borgiana va más allá de las necesidades primarias del cualquier relato literario o cinematográfico, construye en su referencia a Buenos Aires una cierta memoria perceptiva de la ciudad. Memoria, pues se establece desde su carácter discontinuo y fraccionado (anacrónico) no sujeto a una determinación histórica. La necesidad de Borges es referir a esa verdad más densa, más secreta de la ciudad, a ese tiempo mítico que está alojado en la memoria perceptiva de distintas generaciones, por esto está obligado a abstraerse del nombre Buenos Aires, porque necesita desprenderse de esa inmediatez histórica, de esa especificidad coyuntural del nombre que traería a cuenta otros muchos nombres,

personajes, lugares, calles y sucesos que conforman esa otra ficción que llamamos realidad. Aquilea evidentemente es Buenos Aires –de eso, no cabe duda- pero lo es en cuanto deja de serlo. Diremos que Borges necesita abstraerse del nombre Buenos Aires para poder por fin referir a Buenos Aires.

La ciudad aparece entonces en su superficie escénica, como un teatro para albergar otras ficciones -o realidades- para ser nuevamente escrita -o filmada-, vaciada del lastre de los nombres propios de su realidad objetiva pero sustentada en la densidad de su experiencia, de su realidad perceptiva. El vaciamiento no es total, es únicamente a nivel de significantes, la densidad experiencial es lo que acá esta preservado (...y quizás sea también lo defendido por los protagonistas de la ficción). Por esto, el personaje del sabio Don Porfirio dentro del filme dirá en un momento “la ciudad es más que los hombres”, ya que en definitiva para cualquier posibilidad de ficción, la ciudad invadida es más que la realidad que supuestamente la habita, más que el nombre y el nombre de sus hombres. Aquilea no es buenos aires, porque buenos aires es una ciudad histórica, Aquilea no depende de las personas (quienes determinan esa historia) es una ciudad autónoma de las gentes, una ciudad de pasos y de sonidos huecos. Aquilea, entonces, es la posibilidad de una realidad, la posibilidad de eternidad de Buenos Aires. Aquilea logra situar con mayor densidad esa heroicidad de Buenos Aires que el propio nombre “Buenos Aires” traicionaría.

Realismo y política.

Algunos han visto en el año 1957 una analogía directa con la dictadura de Onganía (otros, una premonición de sorprendente exactitud con la dictadura de 1976), pero más allá de la posibilidad de que ese guiño incluso exista en la voluntad de los autores, la verdad es que no pasaría de ser una anécdota del todo secundaria sin anclaje al interior de la pieza fílmica. Por otro lado tampoco parecen tener que ver con la relación entre realidad y literatura que concibe Borges, por lo menos en 1969 (momento del estreno de la película). No hay acá una relación de dependencia con el discurso realista, ni en el sentido historicista y riguroso del mismo, ni con los “realismos” de tradición decimonónica, con respecto a los cuales el Borges maduro, se instala en la vereda del frente. Los “realismos” modernos (desde Zola en la literatura, Courbet en la pintura o ya en la era del cine, el Neorrealismo italiano), se caracterizan todos ellos

como discursos de una verdad que posee una estatura ética, una “realidad” siempre trascendente, sobre la cual es posible volcar los compromisos sociales y políticos de sus autores. Borges no puede estar más lejos de aquel concepto de arte y de realidad. En ese mismo sentido, el “realismo” de *Invasión*, su referencialidad manifiesta a la ciudad de Buenos Aires, no sigue la lógica representativa que recogen por aquel momento, las vanguardia cinematográficas “cahierista” de los años sesenta (influenciadas formalmente y a veces también ideológicamente por muchos elementos del neorrealismo italiano) con las cuales podemos emparentar formalmente el film de Hugo Santiago. Aquilea es una ciudad borgiana, no es la Roma ni el Berlín de posguerra que retrata Rosellini, ni la Hiroshima de Resnais. El aire oscuro y frío de Aquilea congela cualquier conexión sentimentalista hacia la realidad histórica, haciendo transcurrir la historia bajo un nuevo orden de lo real bajo una nueva lógica perceptiva que es inmanente a la misma ficción y no ajena como lo es bajo el discurso artístico de los “realismos”. La política borgiana es la concreción de un nuevo orden inmanente a lo ficcional, que huye de una dependencia hacia una realidad sólida y trascendente a la ficción, donde el arte “realista” operaría como mero intermediario. A lo que asistimos en *Invasión* no es únicamente a un corrimiento o un desfasaje de tiempos y de espacios, sino a la posibilidad de configurar nuevos mundos en base a percepciones que no habitan bajo ninguna especificidad histórica. Borges toma de la realidad los materiales necesarios sin fidelidad al mundo definido como real, en este sentido hay un montaje de lo real a expensas de lo real, una utilización, como decíamos, despojada de cualquier carácter preestablecido, de cualquier significación a priori a la condición de obra. Así los elementos de lo real pierden cariz ético, quedan desmantelados, despolitizados, ausente de jerarquías, repartidos sin orden previo sobre la extensa mesa que antecede al trabajo creativo.

Hay en esta operación de montaje de restos, algo propio de la vanguardia y que al mismo tiempo la niega. Por una parte, la ocupación “arbitraria” de los datos de la realidad y su uso material para la elaboración artística en el espacio autónomo de la obra, nos señala por una lado un método propio de la modernidad artística explotado hasta el límite por la vanguardia, esta operación la podemos rastrear través del *ready made* duchampiano, el *object trouvé* surrealista o en los collages de la tradición cubista y dadaísta y desde ya, también en la política de la Nouvelle Vague cinematográfica. Sin embargo, la disposición de los elementos de la realidad en el espacio ya autónomo del

arte, tenía para todas estas vanguardias, un sentido transgresor, eran de algún modo una afrenta al discurso que dicha realidad traía consigo, si bien eran elementos fragmentarios, dependían, precisamente para su puesta en crisis, de su vinculación directa con el mundo, es decir, cada fragmento era un reservorio del mundo real, no habitaba en ellos la posibilidad de otros mundos, sino la transgresión sobre un único y mismo orden. Por lo tanto el artista de vanguardia “simplemente” usurpa los elementos de la realidad para ponerlos de cara a sí misma (literalmente, le pone bigotes a la Mona Lisa). En este sentido, la realidad como verdad histórica seguía determinando el único campo en donde se libraba la batalla entre apologetas y detractores. La vanguardia así entendida, sería un capítulo más en la historia del Realismo.

Nada de esto acontece en el espacio borgiano ni en la lógica de Invasión, acá la realidad no acontece ni en su reflejo ni en su espejo roto, sino en su desmantelamiento histórico que es el preámbulo para su posible retorno a un orden mítico, sustentado en la repetición perceptiva de la realidad.

El uso de los materiales reales apuesta hacia la concreción de ese nuevo orden, de una fuerte política reaccionaria. Así cada elemento de lo real, se constituye en reserva de percepción y desde ahí crean verosimilitud (posibilidad) y estilo (orden), están dispuestos y disponibles en sus posibilidades, como en una biblioteca enorme que no posee otra continuidad que la acumulación autónoma de un volumen tras otro. Donde cada fragmento opera como un potencial:

“la biblioteca es ilimitada y periódica” si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos, que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden, (que, repetidos, sería un Orden: El Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza (Borges, La Biblioteca de Babel, 2016: 104)

El viejo.

Otro capítulo de lo borgiano del filme, tiene que ver con la construcción de una trama difusa de saberes y posibles revelaciones. La administración de la información en un relato cinematográfico es primordial a la hora de construir las condiciones para el suspenso o la expectativa sobre la historia, así su develación pondrá fin a las mismas ó

marcará nuevos rumbos para su seguimiento. En algunos momentos la información es evidenciada al espectador y ocultada a los personajes, como suele pasar con la relación de la pareja protagónica, donde nosotros sabemos lo que hace cada uno pero ellos desconocen sus acciones, en otros momentos, los mayoritarios, la información es suministrada a cuanta gotas o simplemente ocultada, puesta en una fuera de campo permanente y absoluto. El juego borgiano, es anunciado por el protagonista en un tierno susurro al oído de su mujer “¿le cuento un secreto? a mi me gusta jugar a los misterios”. Sobre este juego doble de secretos se entrama la misma invasión, que vive como posibilidad que acedia siempre desde el afuera visual y en el “aun” temporal, los sonidos electrónicos parecen acercar la amenaza y los constantes pasos en medio de una ciudad silenciosa parecen dejar una huella sorda de su venida. En medio de esto hay un personaje central -no por esto protagónico- que comanda las acciones de la banda de resistentes a la invasión: Don Porfirio (Juan Carlos Paz). El viejo, es la personificación del saber, el sabe más que los personajes y que el espectador, en él se personifica el enigma, es quien lo lleva a cuestras. Si bien, la administración del saber, es una característica de la construcción literaria y cinematográfica, es un rasgo que en Borges parece desarrollarse con manifiesto entusiasmo, especialmente en lo que tiene que ver con dos de los elementos capitales de su obra: el enigma y la revelación (bastaría señalar aquella revelación esencial para la literatura argentina en esa “lúcida noche” que lo “esperaba secreta en el porvenir” en la cual Tadeo Isidoro Cruz “por fin oyó su nombre” y “comprendió”) Recordemos por ejemplo, como dichos elementos son constitutivos también en *Las ruinas circulares*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, en el Tema del traidor y del héroe, *La Muerte y la brújula*, *La forma de la espada*, *El fin*, en *Emma Zunz*, *Historia del guerrero y la cautiva*, etc.). Más sutil, pero no menos característica es la aparición del personaje del viejo como un sujeto débil, casi menesteroso, que al mismo tiempo es el poseedor del saber, así ocurre con exactitud por ejemplo en los siguientes cuentos: “En el suelo apoyado en el mostrador, se acurrucaba inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia” (Borges, *El Sur*, 2016: 220). Luego, en un espejo puesto sobre su misma obra, Borges se repite y el viejo aparece nuevamente, en otro atardecer soñado, no ya en la pampa del sur, sino en un pueblo de medio oriente:

“A mis pies inmóvil, como una cosa, se acurrucaba en el umbral, un hombre muy viejo. Diré como era, porque es parte esencial de la historia. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia” (Borges, El Hombre en el Umbral, 2016: 178).

Desde luego, la relación entre saber y vejez no tiene que ver con el vulgar estereotipo que deposita en ellos la sabiduría del consejero de la buena conciencia. Los viejos anteriormente descriptos no son entidades pasivas repetidores últimos del “sentido común” -como el Martín Fierro “de la vuelta”-, son viejos insertos –diremos- en el tiempo “de la ida”, que develan y ocultan, y que también suelen estar ocultos tras la cascara de sus cuerpos disminuidos y débiles, como lo es también el del viejo Don Porfirio. Son entidades que también actúan, como el viejo “chico y reseco” de El Sur, que parece conocer el fin de Dahlman y le tiende el cuchillo que marcará su cita con el destino elegido. Es en este tenor, quizás como repetición temporal de un mismo personaje, donde se inscribe Don Porfirio, un porteño muy viejo que solamente cuenta con la indiferente compañía de su gato Wenceslao “N”. Hablamos acá de un personaje que parece poseer un saber total de la ciudad, provisto de un chal para el frío, habita un solitario interior oscuro, en donde tras una pesada cortina se despliega el mapa de la ciudad entera y desde donde comanda la resistencia a la invasión venidera a sorbos de mate, conversaciones con su gato y llamadas por teléfono. El personaje de don Porfirio es el sabio del grupo y para algunos se trata de una personificación de Macedonio Fernández, en una película que parece contar en su elenco de citas, con otras figuras de la literatura argentina, a su vez participes del argumento del mismo filme (dos miembros del grupo de amigos en resistencia, que por su similitud física pareciera tratarse de un mujeriego en el papel supuesto de Bioy Casares y un devenido en ciego, en el de Borges), Como decíamos, el personaje de Don Porfirio es quien suministra y guarda la información que nadie posee, conoce con exactitud el movimiento del enemigo, es capaz de manejar en secreto una internación de armas y dos organizaciones de resistencia distintas (de adultos y de jóvenes) que a su vez no se conocen entre sí. Por una lado, la que dirige el protagonista, Herrera (Lautaro Murúa) y la que dirige la novia de él, Irene (Olga Zubarry) quienes a su vez, desconocen las actividades secretas del otro y que a su vez deben ocultar las propias. Quien parece saber todo y más de lo que la película termina develando es siempre el viejo. Como si toda esta trama de saberes

ocultos estuvieran dados por su sola presencia y no por una lógica causal, ya que tampoco conocemos a sus informantes o sus modos y lugares de saber, en ningún momento del relato sabemos cómo el viejo sabe lo que sabe o porqué todos los personajes le deben obediencia. Lo único que de él conocemos son su apuro y su necesidad de tiempo, que se encarga de repetir de modo majadero en la película, también conocemos sus sentimientos de angustia frente a “un lumbago que le presta tanta atención” o cuando le dice a unos entusiastas conversadores de fútbol en un boliche, que él “ya está hecho a la amargura”. También sabemos de su sentimiento de fuerte temor frente a la invasión de la ciudad, que lo deja de manifiesto en una irracional carta que se empeña en escribir a su gato y que finalmente rompe y que marca uno de los momentos más extraños y al mismo tiempo de una calidez tímida y ajena, de nuevo extraña (quizás comparable a otra presencia de la vejez, en el momento en que con un paso arrastrado y lento vemos un mendigo pasar con una enorme bolsa sobre su espalda sin ninguna relación con la trama de la historia pero donde esta se detiene por un momento). Similar atmosfera de sentimientos y preocupaciones Borges la señala en La Biblioteca de Babel, con otro (o el mismo) viejo que teme el fin de la biblioteca (y de la ciudad): “Quizás me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana, la única, esta por extinguirse y que la biblioteca perdurará, iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta”. (Borges, 2016: 103).

Derrota y repetición

Invasión puede ser el relato de tres esperas que se suceden según la lógica estructural del cine clásico, a su vez, del modelo aristotélico de tres actos. Una primaria espera que parece llegar a su fin cuando los invasores están *ad portas* de invadir y que esta anunciada por las palabras de Don Porfirio: “*Tantos años sin salir de las vísperas, ahora ellos están por entrar. Este día, es hoy*”, en ese momento exacto pasamos de la Introducción a la siguiente espera que enmarca el Desarrollo del relato y que se construye sobre la posibilidad insoslayable del ataque, sobre el “están por entrar”, como una amenaza urgente en fuera de campo. Digo Fuera de campo, porque la imágenes no nos muestran a las fuerzas invasores, salvo en pequeños momentos. Sin embargo esta ausencia, no hace otra cosa que anunciarla. Así los personajes de la resistencia están una

tensión constante, como en una pintura manierista que vive en el instante previo a su caída, puesta en abismo. Este “están por entrar”, define la temporalidad el sentido urgente que tendrán las acciones en ese presente, define el corpus del tiempo, la cualidad de esa temporalidad que encierra a los personajes y sus acciones. Extrañamente a lo que se podría pensar, no hay un tiempo de incertidumbre entre el triunfo y la derrota, ya que la posibilidad de triunfo no parece ser el motivo que subyace la acción de los personajes, no hay elementos en el relato que lo anuncien como posibilidad, al contrario cada dato que se suma sobre las fuerzas invasoras echa por tierra esa posibilidad. La película construye un enemigo imposible, desproporcionadamente más poderoso en número e infraestructura a los seis “compraditos” de bar que le ofrecen resistencia. La suerte de los personajes jamás incluirá la gloria ya que “la gloria es una incompreensión y quizá la peor” (Pierre Menard, autor del Quijote); pareciera ser que la banalidad del triunfo no es una posibilidad épica para los personajes borgianos, porque el triunfo no incluye la fatalidad de la existencia, como nos dice un irónico Borges en letra de una carta de Pierre Menard: *“mi empresa no es difícil, esencialmente (...) me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo”* Por esto el triunfo es una posibilidad trivial, sin arraigo a la experiencia, sin épica, sin ética. “Siempre vale la pena seguir” dirá Don Porfirio hacia el final del relato, en el momento anterior a la muerte de su último hombre, el seguir es la ontología del propio destino, tal como en el Sur soñado por Dahlman, éste elegirá una derrota segura como la posibilidad épica para su existencia y tomará el cuchillo y seguirá. El coraje es su única opción para una destinación infinita. Las cartas ya fueron echadas, el destino solo aguarda tras el umbral de un mañana, “cuando este clareando el día”, es lo que nos anuncia la Milonga de Manuel Flores promediando el filme: “morir es haber nacido”. La milonga se constituye así como el momento más claro de la revelación, y sin duda el más anacrónico y más bello de todo el filme, allí donde todo decanta, donde todo empieza a comprenderse.

La tercera espera va desde el momento posterior al Clímax del relato, y comienza tras el ataque que se desata una vez que los invasores han dado muerte al último hombre de la resistencia y protagonista de la historia: Herrera. Luego de este hecho, comienza el ataque desde todas las fronteras de la ciudad y comienza una nueva historia y una nueva resistencia, una tercera espera que cierra una circularidad temporal con la resistencia de la generación anterior y que tendrá de protagonista a Irene y al grupo de los jóvenes. Se establece así un absoluto, una continuidad sin fin, sin

dependencias diacrónicas. Es lo que se desprende del último diálogo entre Herrera y Don Porfirio, justo cuando Herrera le comunica su voluntad de abandonar la lucha, le dice: “Don Porfirio, yo cumplí siempre lo que usted me mandó, pero esta ciudad no tiene remedio. Para qué morir por gente que no quiere defenderse. Ya no cuente conmigo”. Herrera no entiende lo intemporal de la existencia de la ciudad, y parece distraerse de su destino (que en palabras de Irene “le obliga a ser valiente”); por esto Don Porfirio le responde con segura calma: “La ciudad es más que la gente”. La ciudad y no la gente, es decir no el cálculo sobre la realidad (que parece “no tener remedio”) que además es siempre el cálculo sobre un momento, sobre un tiempo ilusoriamente único. Así, es Aquilea la razón última, la ciudad, el escenario de la resistencia y de la invasión, es la escena, el lugar del destino, que vive en un tiempo infinito, intemporal y mítico.

Luego de que sobre la pantalla ya se ha puesto el cartel de “fin” - literalmente luego del fin- Don Porfirio anuncia que la historia recomienza: “Ahora la resistencia empieza, ahora les toca a ustedes, los del Sur” -El sur en Borges es el territorio del tiempo y de algún modo también de lo vencido, pensando en Buenos Aires, podemos decir que el Sur es aquello “que empieza al otro lado de Rivadavia (...) quien atraviesa esa calle entra en mundo más antiguo y más firme” (El Sur, Ficciones). Es por tanto el lugar que define la eternidad del tiempo, la firmeza de un tiempo mítico que está más allá del fin y que por lo tanto es posterior a la derrota, por esto la antigüedad posee el cariz de lo vencido y por ello su firmeza temporal, su sello de infinitud y eternidad.

Con el fin de invasión comienza la repetición de la resistencia y la repetición acontece en una zozobra de tiempo, es la cifra exacta que devela la derrota del tiempo lineal y sucesivo, por esto, en el guion, acontece luego del fin. Borges insiste en la idea de la repetición como “síntoma” de la no existencia del tiempo, como ese juego de truco que de tanto haberse jugados en tantos lugares por tantos hombres, hay una partida que se ha vuelto a repetir, en ese lugar se desbarata la sucesión extensiva del tiempo, la ilusión realista e histórica que intenta negar el carácter intensivo y absoluto de la experiencia.

“...no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre, y que basta una sola repetición para demostrar que el tiempo es una falacia” (Borges, El Milagro secreto)

“¿No basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?”; “Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? (Borges, Nueva refutación del tiempo).

¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?” (Borges, Nueva refutación del tiempo).

Siguiendo la línea textual del guion, a la aseveración de Don Porfirio que anuncia el comienzo de la resistencia, tras el fin, el joven Oscar Cruz (Lito Cruz) -uno de los jefes del grupo de los jóvenes (un nuevo Herrera)- contesta: “Ahora nos toca a nosotros pero tendrá que ser de otra manera”. La repetición acá no solo proclama el carácter intensivo de la experiencia, la fútil ilusión de un tiempo sucesivo que corre sordo y ajeno a la vida. En ese pequeño gesto de diferencia, de “otra manera”, en la misma repetición se señala la naturaleza existencial del destino, aquello irrecuperable que está en el medio de cada vuelta del círculo, entre cada ida y cada nueva vuelta. Hay algo allí entonces que se pierde para siempre, que hace que cada vuelta sea de otra manera, lo que se pierde en cada giro del tiempo es lo que a su vez parece ser la materialidad de ese mismo tiempo la certeza de su derrota, la inefable verdad del olvido. “Mañana vendrá la bala y con la bala el olvido. Lo dijo el sabio Merlín: Morir es haber nacido”.

Ricardo Soto Uribe, Marzo, 2017

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, J.L. (2016), *Ficciones*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires
- Borges, J.L. (2016), *El Aleph*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires
- Borges, J.L., *Otras Inquisiciones*
- Didi Huberman, G. (2015) *Ante el tiempo*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires

FILMOGRAFÍA

- Santiago, H. (1969) *Invasión*, Argentina.