

La construcción literaria de *Invasión* (1969): un guion escrito por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago

*The Literary Construction of Invasión (1969): A Screenplay Written
by Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares and Hugo Santiago*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.006>

Francisco Zamparini

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

 [zamparinf@gmail.com](mailto:zamparinf@unc.edu.ar)

 <https://orcid.org/0009-0009-2132-493X>

Resumen

El presente artículo examina la construcción literaria del guion de *Invasión* (1969), escrito por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago. Con punto de partida en la teoría de Pier Paolo Pasolini sobre el guion como un género literario autónomo, el estudio analiza la estructura narrativa del film, la literariedad de sus diálogos, la construcción simbólica del espacio, la caracterización arquetípica de sus personajes y su posible lectura político-histórica como anticipación de la represión dictatorial en Argentina. Asimismo, se examinan las concepciones teóricas y estéticas de Borges y Bioy Casares sobre el cine, su asociación literaria como H. Bustos Domecq y su colaboración con Santiago, además de la visión cinematográfica del director, influenciada por la *Nouvelle Vague*. Se concluye que *Invasión* constituye una obra que no solo enriquece la filmografía argentina, sino que también amplía la comprensión del universo literario borgeano en su relación con otros lenguajes artísticos. La construcción de su guion como

obra literaria es el punto de partida de una poética cinematográfica única que abre nuevos caminos para la reflexión crítica sobre los límites del cine y la literatura.

Palabras clave: Borges, cine, guion, Invasión

Abstract

This article examines the literary construction of the screenplay for *Invasión* (1969), written by Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, and Hugo Santiago. Drawing from Pier Paolo Pasolini's theory of the screenplay as an autonomous literary genre, the study analyzes the film's narrative structure, the literariness of its dialogues, the symbolic construction of space, the archetypal characterization of its characters, and its potential political-historical reading as a premonition of Argentina's military repression. Additionally, it explores Borges and Bioy Casares' theoretical and aesthetic conceptions of cinema, their literary association as H. Bustos Domecq, and their collaboration with Santiago, as well as the director's cinematic vision, influenced by the *Nouvelle Vague*. The study concludes that *Invasión* not only enriches Argentine cinema but also expands the understanding of Borges' literary universe in its relationship with other artistic languages. The screenplay's construction as a literary work serves as the foundation for a unique cinematic poetics that opens new avenues for critical reflection on the boundaries between cinema and literature.

Keywords: Borges, cinema, screenplay, Invasión

Introducción

Jorge Luis Borges es universalmente reconocido como una de las figuras literarias más importantes del siglo XX. Su escritura laberíntica y enciclopédica ha redefinido los límites del lenguaje en la narrativa breve al punto de ser considerado uno de los iniciadores del posmodernismo. A pesar de su identidad predominante como ensayista, poeta y —sobre todo— cuentista, Borges posee una faceta tan poco conocida por el público como estudiada por la crítica pero que enaltece la amplitud de su genio creativo. Se trata de sus incursiones esporádicas en el cine, particularmente como guionista. Uno de los ejemplos más notables es su colaboración en la película argentina *Invasión* (1969), una obra concebida en asociación con su amigo y escritor Adolfo Bioy Casares, y dirigida por Hugo Santiago. Este

filme no solo marca la atípica incursión de Borges en la escritura de guiones que llegan a realizarse¹, sino que también representa una convergencia única entre su labor literaria y la expresión cinematográfica.

Invasión se ha constituido como una película de culto a lo largo de los años no solo en el ámbito del cine argentino, sino a nivel internacional². Fusiona elementos del cine negro, la ciencia ficción y la fantasía alegórica, y construye una narrativa en la que el paisaje urbano familiar de Buenos Aires se reimagina como Aquilea, una ciudad sitiada por enigmáticos invasores. En esta ciudad reconfigurada, las preocupaciones metafísicas de Borges se entrelazan con una corriente subyacente de ansiedad política y social, y anticipan los turbulentos años de los regímenes dictatoriales en Argentina. El guion de la película, coescrito³ por Borges, Bioy Casares y Santiago, adopta un enfoque colaborativo que es tanto un ejercicio de experimentación literaria como de innovación cinematográfica.

El presente artículo analiza la composición colaborativa del guion de *Invasión* desde una perspectiva literaria. Para ello, adopta la teoría de Pier Paolo Pasolini, quien en *La sceneggiatura come ‘struttura che vuol essere altra struttura’* (1965)⁴ reivindica el guion como un género literario en sí mismo, no meramente como una guía funcional para el rodaje. Pasolini argumenta que el guion posee una estructura dinámica que lo impulsa hacia

¹ Aunque Borges y Bioy ya habían incursionado en la escritura de guiones, estos no habían llegado a realizarse en la pantalla grande: “[...] Con Bioy Casares hemos escrito dos argumentos para films: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*. Pero esos argumentos han sido —como alguien dijo— “rechazados con entusiasmo” por quienes los han leído. De modo que tuvimos que publicarlos en forma de libro. Y hasta ahora parece que nadie quiere filmarlos. Sin embargo, creo que uno de ellos, *Los orilleros*, podría tener mucho éxito, y quizás el otro también. Pero no sé qué pasa que nadie... Posiblemente la idea de que somos hombres de letras ha hecho que no tomen en serio nuestro libreto, que se nos mire con cierta desconfianza y que se nos vea como intrusos, que se piense que eso tienen que hacerlo profesionales, que se piense que nosotros no tenemos derecho a escribir libretos cinematográficos. Posiblemente haya algo así, porque, sinceramente, yo creo que es de lo mejor que hemos hecho, y creo además que serían muy, muy entretenidos para el espectador” (Sorrentino, 2001).

² Para una lista completa de premios y distinciones de la película, ver MUBI (s.f.). *Invasión*. Recuperado de <https://mubi.com/es/ar/films/invasion>.

³ Aunque se da el crédito correspondiente a cada participante en la escritura del guion, el principal autor es Jorge Luis Borges como se verá a lo largo del artículo.

⁴ Para la realización de este estudio se ha tomado como referencia la publicación del artículo de 1986 traducida al inglés. Ver en referencias (Pasolini, 1986).

otra forma. De esta manera define una fase A que denomina “literaria” y una fase B que denomina “cinematográfica” (Pasolini, 1986, p. 72). Incluso sostiene que no es necesaria la adaptación para que el pasaje de una fase a la otra se realice, sino que la sola lectura del guion activa un proceso creativo distinto al de la novela, pues el lector traduce mentalmente el signo lingüístico en imagen (p. 69).

El estudio de Pasolini resulta fundamental para examinar un caso como *Invasión*, cuyo guion no surge de una adaptación previa, sino que fue concebido como una obra autónoma por Borges, Bioy Casares y Santiago. De acuerdo con la noción pasoliniana de "estructura que quiere ser otra estructura", el guion de *Invasión* puede leerse como una entidad literaria completa, con un ritmo, estilo y construcción narrativa que trascienden su función instrumental en el cine. No obstante, aunque este análisis adopta una perspectiva “guion-centrista”, también se complementará con el estudio de ciertos aspectos técnicos cinematográficos, dado que no se considera que el guion, por sí solo, constituya la totalidad de la obra fílmica. Con esta premisa y reconociendo que no todo guion puede considerarse literatura, este análisis aplicará una metodología multifocal para abordar los elementos literarios específicos en la escritura del film.

La primera sección de este artículo examina la influencia literaria de Borges y su relación con el cine. Aunque es conocido principalmente por sus obras escritas, sus aportes a la escritura de guiones han captado escasa atención por parte de la crítica y los receptores de su obra. Su participación en *Invasión* representa una instancia poco común en la que algunas de sus preocupaciones teóricas y literarias se trasladan al medio audiovisual, no como adaptación sino como realización⁵. Al hacerlo, Borges extiende sus preocupaciones estéticas más allá de la página impresa, y se produce así un interesante diálogo interdisciplinario entre literatura y cine.

La segunda sección se centra en el análisis del guion de *Invasión* como una estructura literaria autónoma y en la evaluación de sus estrategias narrativas y su relación con las preocupaciones estilísticas de Borges. Para

⁵ Se emplea aquí el término “realización” para referir al proceso de composición y transposición al medio audiovisual de un guion original y distinguirlo del proceso de “adaptación” en el que un guion adapta una obra literaria existente.

ello, el estudio abordará cinco elementos literarios esenciales presentes en el guion: (1) la estructura narrativa, con énfasis en su fragmentación, la circularidad del relato y la manera en que el montaje refuerza la naturaleza discontinua del film; (2) los diálogos, con especial atención al estilo sentencioso y a la tensión entre su literariedad y su funcionalidad cinematográfica; (3) la construcción del espacio, en la que la ciudad de Aquilea funciona como un dispositivo narrativo que condensa significados simbólicos e históricos; (4) la caracterización de los personajes, que, más que individuos con desarrollo psicológico, encarnan un arquetipo colectivo recurrente en la literatura borgeana, en particular la figura del compadrito y la ética del coraje; y (5) la interpretación—entre las varias posibles—histórico-política del guion como anticipación de lo sucedido durante la dictadura militar argentina.

Para ello, el presente estudio adopta una metodología interdisciplinaria que integra el análisis literario, la teoría cinematográfica y el enfoque histórico. Desde la crítica literaria, se examina el guion de *Invasión* como un texto autónomo. Se toma como punto de partida la teoría expuesta de Pier Paolo Pasolini sobre el guion y se complementa con distintos estudios teóricos realizados sobre el film. También se utiliza un enfoque comparativo entre literatura y cine para explorar las tensiones y contactos entre la escritura de Borges y Bioy Casares y la realización cinematográfica de Hugo Santiago. En términos de análisis fílmico, se estudian el montaje, la puesta en escena y el uso del espacio como elementos que refuerzan la estética y el significado de la película. Finalmente, desde una perspectiva histórica y política, se investiga la relación de *Invasión* con el contexto argentino de las décadas de 1960 y 1970, y se expone una posible lectura como anticipación de la represión dictatorial. Este marco metodológico permite abordar la película en su complejidad, y de este modo se logra articular el estudio del lenguaje cinematográfico con el análisis literario y el trasfondo sociopolítico que la rodea.

Borges y el cine

La relación de Jorge Luis Borges con el cine estuvo marcada por una visión ambigua: lo consideraba un arte en cierres, sin una tradición establecida, pero, al mismo tiempo, una fuente inagotable de relatos y estructuras

narrativas. Como señala Oubiña (2008), "El cine es, para Borges, un género menor, un espacio sin tradición, una cantera fértil de relatos en bruto" (p. 191). Esta perspectiva se alinea con su interés por los géneros populares, como el policial o la literatura fantástica, que a menudo reelaboraba en su propia obra. En contraste, Adolfo Bioy Casares concebía el cine de un modo distinto, otorgándole una legitimidad artística comparable a la de la literatura. Según Oubiña, "Bioy Casares, en cambio, piensa en el cine como un medio con las aspiraciones legítimas de un arte mayor. He ahí la diferencia entre ambos: a Borges le interesa qué puede hacer un escritor con el cine, a Bioy le preocupa qué debe hacer un escritor por el cine" (p. 191). Esta diferencia de enfoques se hace evidente en *Invasión* como veremos en el análisis y crítica que hace Bioy Casares de los diálogos de su amigo.

Para Borges, el guion es el elemento esencial de cualquier película, una idea que lo acerca a la célebre afirmación atribuida a Alfred Hitchcock: "Para hacer una gran película se necesitan tres cosas: el guion, el guion y el guion" (Jones, 1997, p. 55). Su manera de aproximarse al cine está marcada por una mirada literaria, que lo lleva a evaluar los filmes en función de su estructura narrativa y su capacidad para contar historias, más que por su puesta en escena o sus innovaciones visuales. Como señala Oubiña, "Borges ve poco porque su mirada está acotada por el estrecho marco de sus intereses. Ve los filmes *sub specie literaria*, no sólo porque utiliza un saber aprendido en los libros sino, ante todo, porque proyecta la literatura sobre ellos" (2008, pp. 187-188). Esta perspectiva lo lleva a considerar el cine como una suerte de literatura visual, donde el argumento es la clave de su valor artístico. De ahí que pueda afirmar que, cuando una película tiene una buena historia, la figura del director es secundaria: "Por eso se refiere a las 'novelas cinematográficas' de Joseph von Sternberg; por eso declara que, cuando una película tiene un buen argumento, no importa tanto el director" (pp. 187-188). En este sentido, su apreciación del cine está determinada por una forma de lectura focalizada en la que el cine no se le presenta como un arte autónomo, sino como un territorio donde la literatura sigue dictando las reglas. Bioy también le hará notar esto y lo atribuirá— aunque esto último lo dirá para sí mismo por respeto a su amigo— a la ceguera de Borges. Es entendible que Borges focalice su atención en lo que puede percibir con claridad —texto/diálogo— y lo anteponga a aquello que se le

dificulta cada vez más percibir —imagen—. Aun así, la postura “guioncéntrica” de Borges es adscripta por grandes directores como el ya mencionado Hitchcock y también se alinea con el enfoque del presente estudio.

El escepticismo de Borges ante la autonomía del cine como arte queda en evidencia en su juicio sobre *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Mientras la película era aclamada como una revolución cinematográfica, Borges desestima su impacto estético y la considera una obra más grandilocuente que inteligente. En una crítica al film de Welles impresa en la *Revista Sur* N° 83 del año 1941, Borges dice:

Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como ‘perdurar’ ciertos films de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra. (Borges, 1999)

Su crítica no se limita a la película en sí, sino que se inscribe en su rechazo a un cine que privilegia la experimentación visual sobre la claridad narrativa. Orson Welles, consciente de estos ataques, respondía años después en 1983 con una mezcla de ironía y resignación:

A algunos les pareció un refrito de Borges, y la criticaron mucho. También me dijeron que al propio Borges no le gustó. Decía que era pedante, lo cual me resulta muy extraño, no parece que ese adjetivo case bien con la película. Y que era laberíntica. Y que lo peor de un laberinto es no encontrar la salida. Y que *Kane* es una película laberíntica que no tiene salida. Borges es medio ciego, no te olvides. Pero ¿sabes?, no me cuesta aceptar que Sartre y él odiaran la película. En realidad ellos vieron en ella, y criticaron, otra cosa, algo suyo que no está en mi obra. Me molesta más la opinión de los críticos profesionales. (Biskind, 2013, p. 84)

La dilación temporal de la respuesta de Welles sugiere que retuvo la parte negativa de la crítica de Borges y, si es que la leyó, quizás no la entendió del todo. Pues, la crítica de Borges, con la ambigüedad que lo caracteriza, no deja de reconocer el genio de Welles y su obra. Borges considera que la película peca de gigantismo, pedantería y tedio, priorizando la innovación técnica sobre la claridad narrativa. Al decir que “no es inteligente, es genial”, sugiere que deslumbra por su virtuosismo, pero resulta oscura y

pretenciosa, más admirable que disfrutable, evocando el idealismo alemán. En su visión, *Ciudadano Kane* perdurará como un hito cinematográfico, pero no como una experiencia verdaderamente placentera. Como sostiene Alan Pauls: «Eisenstein y Fritz Lang lo deslumbran y enseguida lo decepcionan: demasiadas «bellezas visuales», demasiado pathos, demasiada falta de fe en la persuasión narrativa; cree, en cambio, en Von Sternberg, en el cine de gángsters y en el western, tres formas de la épica y la magia» (Helft, N., & Pauls, A., 2000, p. 80). La respuesta de Welles refleja la distancia insalvable entre su concepción del cine y la de Borges: mientras el primero apostaba por una innovación formal y visual a la vez que narrativa, el segundo seguía viendo en el cine un arte narrativo subordinado a los principios literarios. No obstante, años después de su primera crítica, Borges sería más condescendiente con el cineasta norteamericano como puede verse en una entrevista con Richard Burgin: “La vi apenas estrenada y no me gustó. Me pareció una imitación de Josef von Sternberg. Me pareció que von Sternberg lo hacía mejor. Entonces volví a verla y pensé, bueno, Orson Welles ha inventado el cine moderno” (Burgin, 1969, p. 84). Por el tono de Welles en su réplica, es inferible que no llegó a sus oídos este halago del autor argentino.

La escritura de guiones como experimento literario

A pesar de su escepticismo sobre el cine como arte autónomo, Borges reconoció en ciertos géneros cinematográficos la persistencia de valores narrativos esenciales, en particular el espíritu épico. En una entrevista de 1967, evocando su primer contacto con los films de gánsteres de Josef von Sternberg, admitía: "Cuando vi los primeros films de gánsteres de von Sternberg, si había en ellos cualquier cosa épica—como gánsteres de Chicago muriendo valientemente—bueno, recuerdo que los ojos se me llenaban de lágrimas" (Román, 2002, p.7). Para Borges, el cine no constituía un arte mayor, pero su capacidad para preservar ciertos aspectos de la tradición narrativa lo hacía digno de interés. Este aprecio se extiende al western, un género frecuentemente subestimado por la crítica intelectual, pero que, según él, mantenía viva la esencia de la epopeya:

En estos tiempos en que los literatos parecen haber descuidado sus deberes épicos, creo que lo épico ha sido conservado, bastante

curiosamente, por los westerns; en este siglo, el mundo ha podido conservar la tradición épica nada menos que gracias a Hollywood. (Román, 2002, pp. 7-8)

Su postura encuentra un eco en la teoría de André Bazin, quien también identificaba en el western una continuación de la épica clásica, comparable con la dramaturgia de Corneille.

Este interés por los géneros cinematográficos se refleja en los guiones que Borges escribió junto a Bioy Casares, donde se aprecia la misma economía narrativa y estilización presentes en su obra literaria. Como señala Román, "la obra que Borges escribiera especialmente para el cine no fue sino una prolongación de su narrativa literaria, ajena a la densidad analítica de la novela, a su espesor psicológico, a sus digresiones generalizadoras" (2002, p.10). En este sentido, su visión del cine no era la de un campo de experimentación formal, sino la de un espacio donde los relatos podían depurarse hasta alcanzar una pureza narrativa comparable a la del cuento.

Lo que resulta paradójico es que, mientras Borges concebía el cine como un medio menor, su enfoque narrativo coincide con el de cineastas innovadores que, desde dentro de los géneros, revolucionaron la manera de contar historias en la pantalla. Román destaca que "Borges emprendiera esas creaciones para el cine sin una intención rupturista ni fundacional, sino, por el contrario, trabajando al interior de los géneros cinematográficos, como más tarde lo harían cineastas tan innovadores como Godard, Truffaut, Fassbinder y Wim Wenders" (2002, p.10). Esto sugiere que su interacción con el cine, aunque anclada en su mirada literaria, no estaba exenta de una sensibilidad que lo vinculaba con algunos de los renovadores más importantes del medio. Borges, sin pretenderlo, terminó dialogando con una tradición cinematográfica que, como la literatura, oscila entre la continuidad de los géneros y su necesaria transformación.

Dinámicas colaborativas: Borges, Bioy Casares y Santiago

La colaboración entre Borges y Bioy Casares: pseudónimo y estética compartida

Durante décadas, Borges y Bioy Casares cultivaron una rica tradición colaborativa que no solo reflejaba sus sensibilidades literarias compartidas, sino que también desafiaba de manera lúdica la noción convencional de autoría. Bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq, produjeron una serie de obras —como *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Un modelo para la muerte* (1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977)—que ejemplifican una estética distintiva caracterizada por el juego metaficcional, la intertextualidad y la fascinación por la naturaleza laberíntica de la narrativa. Con un estilo deliberadamente barroco y afectado, estas obras parodian la literatura policial, la crítica cultural y los discursos de autoridad, desnudando con ironía las imposturas del lenguaje académico y la grandilocuencia de ciertos géneros narrativos. Sus proyectos conjuntos no son meros ejercicios de imitación estilística; más bien, representan una negociación constante del significado, donde la ambigüedad, el absurdo y la multiplicidad se constituyen como elementos esenciales de la creación literaria. En estos textos, es palpable que tanto Borges como Bioy se desligan de las ataduras formales que se observan en sus obras individuales para entregarse a un método de creación notablemente más lúdico.

Aunque es tentadora la idea de realizar un análisis comparativo entre el guion de *Invasión* y la obra de Bustos Domecq, esto sería poco acertado. La razón fundamental es que se ha extendido la idea errónea de que Borges y Bioy escribieron en conjunto el guion del film, pero en realidad solo escribieron juntos el argumento. Luego, la tarea de escribir el guion estuvo a cargo de Borges y Hugo Santiago durante un intenso año de trabajo. Esto puede saberse a partir del libro *Borges* (Bioy Casares, 2006), que recoge las entradas del diario escrito por Bioy Casares durante más de cincuenta años de amistad junto al célebre autor argentino. Además, lo confirman diversas entrevistas realizadas posteriormente al director del film Hugo Santiago (Rescate Audiovisual Argentino, 2019). En los apartados siguientes se ahondará brevemente en este tercer socio fundamental para la realización

del film que ocupa a este estudio. Luego, se dará cuenta del proceso de génesis del guion de *Invasión*, que no estuvo exento de dudas y contratiempos.

La visión cinematográfica de Hugo Santiago: el disípulo de Bresson influido por la *Nouvelle Vague* francesa

Hugo Santiago (1939-2018), al momento de la producción de *Invasión*, ya era un director inmerso en las tradiciones del cine europeo, lo cual aportó al film una sensibilidad cinematográfica distintiva, influenciada por sus años de formación como asistente de Robert Bresson en Francia. Su concepción del cine, como señala Ignacio Masllorens y Estanislao Buisel en su entrevista con Roger Koza (2017), se estructura a partir de una lógica geométrica: “El que no es geómetra, no entra. Yo soy geómetra de nacimiento.”, afirmó Santiago, lo que indica que su enfoque cinematográfico responde a una disposición espacial rigurosa, donde la composición y el ritmo visual adquieren un carácter central de su estética cinematográfica. Esta precisión formal, propia de su estilo, se aprecia en *Invasión* a través de la disposición de los personajes en el encuadre, la simetría en las tomas y la estructura de montaje que segmenta el relato en una serie de fragmentos interconectados.

La influencia de la *Nouvelle Vague* en su cine es innegable. En *Invasión*, el antiheroísmo de los personajes y la fragmentación narrativa evocan los impulsos experimentales del movimiento francés. La película evita los mecanismos tradicionales del cine clásico, opta por una narración que prescinde de explicaciones directas y prioriza la atmósfera sobre la exposición. En este sentido, Santiago se alinea con las premisas bressonianas de elusión del exceso dramático y construcción del relato a través de imágenes depuradas y rítmicamente calculadas.

En cierto sentido, el estilo薄膜ico de Santiago encuentra un paralelo con la narrativa borgeana, no solo en su construcción de una ciudad-mito como Aquilea, sino también en su uso de técnicas específicas. El ritmo y montaje

de *Invasión* generan un efecto de distanciamiento⁶ similar al *Verfremdungseffekt* brechtiano en el teatro, lo que obliga al espectador a adoptar una postura reflexiva ante la historia. Asimismo, la elipsis, ya determinada desde el guion y frecuente en la obra de Borges, juega un papel fundamental en la economía narrativa del film, elimina transiciones convencionales y deja vacíos intencionados que el espectador debe completar. De este modo, la estética cinematográfica de Santiago no solo dialoga con las innovaciones formales de la *Nouvelle Vague*, sino que también prolonga la poética borgeana en el lenguaje visual. De la intersección de estos lenguajes surge una poética visual de gran particularidad en el cine argentino.

Tensiones y sinergias en la génesis de *Invasión*

La colaboración creativa del trío conformado por Borges, Bioy Casares y Santiago estuvo marcada por confirmaciones, rechazos, contratiempos, viajes, y hasta el casamiento del propio Borges con Elsa Astete. Este contexto influyó directamente en la intermitencia del proyecto, que atravesó distintos momentos de entusiasmo y renuncia antes de concretarse.

El primer impulso para el filme surgió de Hugo Santiago, quien ideó la premisa inicial: “una ciudad sitiada y un grupo que la defiende” (Rescate Audiovisual Argentino, 2019). Santiago, a pesar de su relación previa con Borges, optó por acercarse primero a Bioy Casares, a quien consideraba más accesible que a su maestro⁷. La figura de Borges, ya consolidada como una de las más imponentes de la literatura argentina, lo intimidaba lo suficiente

⁶ También la actuación de los personajes produce un efecto de distanciamiento o extrañamiento. No obstante, esto parece producirse por mero accidente o error de interpretación de los actores. En alguna conversación con Bioy, Borges le confesará que no le ha gustado nada la interpretación de los personajes: “Los actores hablan como si repitieran de memoria; la música y los sonidos son demasiado claros y perceptibles; Lautaro Murúa, mirá, no es simpático: es hosco y bruto” (Bioy Casares, 2006, p.1239). De cualquier modo, en este artículo no se entrará en detalles en materia interpretativa.

⁷ La palabra “maestro” está usada aquí con sentido polisémico. Santiago no solo veía en Borges a un maestro intelectual y artístico, sino que también fue su profesor de Literatura Inglesa y Norteamericana en la carrera de Letras aproximadamente diez años antes de comenzar a escribir *Invasión* (Rescate Audiovisual Argentino, 2019).

como para tomar este camino indirecto (*Rescate Audiovisual Argentino*, 2019).

La participación de Borges y Bioy en la escritura del argumento se dio en un contexto de cambios personales y compromisos laborales. En su diario, Bioy Casares anota el 6 de junio de 1967: “Retenido en Buenos Aires por el compromiso con Borges de escribir un argumento para Hugo Santiago Muchnik. Borges me ha anunciado jubiloso su casamiento, diciéndome que en septiembre seré su padrino (o testigo)” (Bioy Casares, 2006, p. 1157). Esta noticia, sumada a la posibilidad de un viaje a Europa, condicionó el tiempo que Bioy podía dedicar al proyecto. La escritura del argumento se transformó en una carrera contra el reloj, como lo expresa en su entrada del 13 de junio: “Tenemos que escribir el argumento del film de Muchnik; en septiembre hay que entregarlo, por contrato; Borges se casa y se va a los Estados Unidos” (Bioy Casares, 2006, p. 1160).

El proceso de escritura no estuvo exento de dificultades creativas. En la misma entrada, Bioy transcribe una reflexión de Borges sobre el trabajo por encargo: “No es fácil pensar por encargo. Cuando a uno se le ocurre una idea, se le ocurre con su expresión. Aquí tenemos la idea, pero no sabemos con qué situación expresarla” (Bioy Casares, 2006, p. 1160). Esta dificultad inicial se vio reflejada en su renuencia a aceptar el adelanto económico ofrecido por los productores: “Por si acaso, no hemos aceptado el adelanto de trescientos mil pesos que una noche pedimos para iniciar el trabajo. No queremos que nada nos ate” (Bioy Casares, 2006, p. 1164).

A pesar de estos inconvenientes, para el 30 de junio Bioy Casares anota que el argumento ya estaba listo. El propio Borges, con su característico humor, juega con la idea de estructura narrativa al citar una frase de Santiago: “Ustedes ya tienen la columna vertebral”, a lo que responde: “Sí. Ya no somos moluscos” (Bioy Casares, 2006, p. 1168). Sin embargo, apenas unos días después, el 3 de julio, Borges y Bioy toman una decisión drástica: no escribirán el guion. Bioy anota en su diario:

Tomamos una resolución heroica: no escribiremos el argumento⁸ cinematográfico. El contrato a que renunciaremos, que no firmaremos:

⁸ Era común en ese tiempo referirse al guion como “argumento”.

trescientos mil pesos de adelanto, antes de entregar el trabajo; setecientos mil en cuotas ulteriores, hasta el estreno del film. (Bioy Casares, 2006, p. 1168)

El 8 de julio, Borges y Santiago se reunieron para comunicarle la decisión al director. Santiago aceptó la renuncia con dignidad y propuso el título *Invasión*. Borges, con su aguda ironía, reflexionó sobre la situación:

Es un caballero. No flaqueó en ningún momento. Cuando esté solo en su cuarto se pondrá a llorar. Nosotros le entregamos un argumento que parece de Nick Cárter o de Nick Winter, pero la realidad nos ha regalado una escena que parece de Henry James: el fervoroso admirador que descubre que los ídolos tienen pies de barro; que los colosos son chiquititos. (p. 1170)

Aunque Bioy no da detalles en su diario de lo que sucede con el guion una vez que él parte a Europa, Santiago se encarga de esclarecerlo en una entrevista (Rescate Audiovisual Argentino, 2019). El día de su partida, Santiago va a ver a Bioy al puerto y este lo incita a que esa misma tarde vaya a ver a Borges en su oficina de la Biblioteca Nacional. La noche anterior, Borges había hablado por teléfono con Bioy y le dijo que estaría esperando al joven director. Santiago confiesa que va a verlo “temblando” de los nervios por quedarse solo con Borges. Finalmente, Santiago recuerda que Borges abrió la puerta y le dijo “aquí estamos los dos para algo que nos interesa a ambos” (Rescate Audiovisual Argentino, 2019). Esas palabras darían inicio a lo que sería un año de trabajo intenso y comprometido en el guion del film. De este modo, *Invasión* pasó de ser un compromiso inconveniente de escritura compartida a un proyecto cinematográfico que, bajo la dirección de Santiago, terminó por convertirse en una obra de culto internacional.

Análisis del guion

Estructura narrativa

La estructura narrativa de *Invasión* exhibe una composición singular que desafía las convenciones narrativas tradicionales. A primera vista, la película parece desarrollarse dentro de una cronología lineal, lo que la aleja de las

rupturas o multiplicidades espaciotemporales tan frecuentes en la literatura de Borges. Sin embargo, un análisis microestructural revela que la narración no se articula según una causalidad dramática convencional, sino que avanza por medio de episodios aislados que no se encadenan de manera explícita. Como señala David Oubiña, *Invasión* "no narra sino que circula a través de las situaciones aisladas con que debería haber articulado su relato. En todo caso, no narra en el sentido tradicional de encadenar una serie de acciones dentro de una causalidad dramática" (Oubiña, 1999, p. 78). De esta manera, el film construye una atmósfera de incertidumbre, donde los acontecimientos se suceden sin un vínculo causal estricto, dejando al espectador en un estado de constante indeterminación.

Hugo Santiago refuerza esta estructura mediante un montaje que, en palabras de Oubiña, "rige también las inflexiones de la trama" (Oubiña, 1999, p. 79). En lugar de un montaje clásico que enfatice la continuidad y la progresión narrativa, Santiago opta por un montaje que prescinde de mediaciones, estableciendo conexiones abruptas entre escenas y alterando la percepción de espacio y tiempo. Esto se refleja en secuencias en las que un personaje huye desesperadamente y, en el corte siguiente, aparece tranquilo en otro contexto sin transición aparente. Este procedimiento desestabiliza la comprensión de la progresión narrativa por parte del espectador y, de este modo, privilegia la evocación de un relato dislocado que se asemeja a una topología de posibilidades más que a una estructura convencional de causa y efecto.

Desde una perspectiva teórica, *Invasión* encuentra un punto de convergencia con la concepción borgeana del cine como un lenguaje narrativo dotado de una "magia lúcida" que le permite operar a través de "imágenes discontinuas" en lugar de depender de los mecanismos discursivos de la literatura (Zunzunegui, 2021, p. 42). La fragmentación visual de la película refuerza esta idea, ya que despoja al relato de cualquier nexo explicativo que sirva de guía al espectador y, en su lugar, opta por una narración construida a partir de momentos inconexos que exigen una participación activa en la construcción del sentido.

A pesar de su estructura fragmentaria, Borges insistiría en que *Invasión* era un "film fantástico" que, si bien presentaba una situación de asedio y resistencia, lo hacía desde una óptica alejada del épico convencional. Según

el escritor, "lo que los hombres hacen es épico, pero ellos no son héroes" (Zunzunegui, 2021, p. 43). La ausencia de un desarrollo narrativo convencional refuerza esta idea, ya que no hay una progresión clara ni un desenlace catártico; en su lugar, la película parece suspenderse en una repetición de enfrentamientos y sacrificios sin un horizonte de resolución. Esto queda explícito en el final que es acaso otra representación de la "circularidad" borgeana presente en relatos como *Las ruinas circulares* (1940). La muerte de los antiguos miembros de la resistencia da lugar a que los más jóvenes tomen su lugar aunque sin indicios de que el destino vaya a ser otro distinto. De este modo, *Invasión* se inscribe dentro de una concepción narrativa que no busca la conclusión, sino la perpetuación de un conflicto inacabable y convierte la estructura misma del film en una expresión de la resistencia de sus protagonistas.

Diálogos sentenciosos

El tratamiento del diálogo en *Invasión* constituye uno de los elementos más distintivos y, a la vez, problemáticos dentro de la concepción cinematográfica del film. Lejos del naturalismo conversacional propio del cine clásico, los parlamentos escritos por Borges —y admirados por Santiago— presentan una composición altamente elaborada, con frases concluyentes y sentenciosas propias de un refinado género literario. Bioy, consciente de este rasgo, expresa en su diario su preocupación sobre la naturaleza de los diálogos, señalando que son "demasiado concluidos, correctos y sentenciosos" (Bioy Casares, 2006, p. 1243). Frente a esta observación, Borges defiende la posibilidad de incorporar discursos extensos, recordando la tradición teatral y citando el caso de George Bernard Shaw, quien "ha demostrado que el teatro tolera perfectamente largos monólogos" (p. 1243). Sin embargo, Bioy refuta esta comparación, subrayando que el cine no comparte la misma estructura del teatro y que, incluso dentro de la dramaturgia, muchos de los diálogos de Shaw presentan una menor artificiosidad que los escritos por Borges.

Esta diferencia en la concepción del diálogo llevó a discusiones entre los autores sobre la necesidad de ajustar la redacción de los parlamentos. Bioy recuerda cómo Borges, por su rapidez y agudeza para acuñar frases memorables, tenía una tendencia a producir diálogos demasiado literarios,

lo que obligaba a su coautor a intervenir en pos de una mayor verosimilitud cinematográfica: “parecería que prefiero mi frase imperfecta porque es mía; comparadas, ¿quién vacila entre una y otra?, pero no se trata de comparar las frases, sino de que sean aceptables en el drama” (Biyo Casares, 2006, p. 1244). De este modo, mientras Borges apostaba por diálogos que podían leerse casi como aforismos, Biyo abogaba por un lenguaje menos pulido y más orgánico dentro de la puesta en escena.

La raíz de esta diferencia parece residir en la concepción que Borges tenía del cine, influenciada por su propia formación literaria. Según Biyo, Borges priorizaba la palabra por sobre la acción, y no percibía con claridad que en el cine esta última podía ser igual de expresiva que el diálogo. En una discusión sobre otro proyecto, Biyo registra con resignación que Borges “asimila toda acción a las corridas de una película del Oeste y de Tom Mix” (Biyo Casares, 2006, p. 1272), es decir, reduce lo visual a su forma más elemental, sin advertir la riqueza narrativa de la imagen. Para Borges, la fuerza del film residía en la construcción verbal, en la precisión de los discursos, al punto de imaginar a los personajes expresándose en monólogos perfectamente construidos, donde cada frase es una pieza de encastre exacto. Biyo, en cambio, entendía que esta perfección podía atentar contra la naturalidad cinematográfica: los diálogos no debían leerse como literatura, sino integrarse orgánicamente en la trama.

La concepción literaria de Borges sobre el diálogo también se evidencia en su visión de Shakespeare, quien, según él, “escribía dos textos para cada pieza; uno para darse el gusto de escritor y otro para la representación, el *acting text*” (Biyo Casares, 2006, p. 1243-44). En su interpretación, *Macbeth* sería la mejor de las obras del autor porque solo ha sobrevivido su versión para la escena, despojada de excesos literarios. Paradójicamente, esta apreciación parece contradecir su propia práctica en *Invasión*, donde se resiste a sacrificar la belleza formal de sus parlamentos en pos de la funcionalidad dramática. Si Borges creía que la grandeza de *Macbeth* residía en su carácter escénico depurado, su insistencia en conservar diálogos altamente elaborados en *Invasión* parece ir en dirección contraria a esta idea. Pero este pasaje es en realidad otro testimonio de la ironía y agudez mental de Borges para justificar su accionar sin sonar soberbio a la vez.

El punto más álgido con respecto a la literariedad del guion –y uno de los más memorables del film– puede observarse en la escena de la milonga. Zunzunegui (2021) analiza detalladamente la composición y el proceso de construcción de esta escena en su artículo *Del rigor en el relato. A propósito de Invasión (Hugo Santiago, 1969)*. No obstante, aquí se destacarán algunos aspectos que evidencian la composición literaria de Borges y su alineación con el presente estudio. Aunque Santiago da a entender en una entrevista que la totalidad de la milonga fue compuesta para el film (Rescate Audiovisual Argentino, 2019), en su mayoría se trata de una composición lírica de Borges publicada en 1965 en *Para las seis cuerdas*. La *Milonga de Manuel Flores* es el poema que se escucha en la película, cuyos versos iniciales establecen desde el comienzo la inevitabilidad del destino: “Manuel Flores va a morir. / Eso es moneda corriente; / Morir es una costumbre / Que sabe tener la gente” (Borges, 2012, p. 145). No obstante, Borges sí escribió exclusivamente para el film cuatro versos inéditos que enmarcan la composición: “Para los otros la fiebre / y el sudor de la agonía / y para mí cuatro balas / cuando esté clareando el día” (Santiago, Borges & Bioy Casares, 1969). Estos terminaron siendo los versos más memorables no solo por su calidad lírica sino por su carácter premonitorio/simbólico que refuerza el tono fatalista del film. En cuanto a la opinión de Bioy Casares, también criticará la decisión de incluir la milonga entera:

Me atrevo también a decirle que su milonga no debió cantarse íntegramente en el film: «Cuando empezaron a cantarla me conmoví; cuando acabaron yo estaba impaciente. En un film no hay que cantar una pieza entera; si cantan una pieza entera la escena se convierte en número, se distingue de la trama, la interrumpe. Por excelente que sea tu milonga, debieron interrumpirla sin lástima, dejarla inconclusa. Solamente en las operetas o films musicales puede un actor cantar impunemente una pieza íntegra». (Bioy Casares, 2006, p. 1244)

A pesar de las críticas de Bioy Casares, es la escena mejor lograda en el film en cuanto a composición e intertextualidad literaria, y también una de las más conmovedoras por su belleza lírica –honor que le corresponde a Jorge Luis Borges– y musical –a cargo de Aníbal Troilo–. En el prólogo de *Para las seis cuerdas*, Borges señala que en sus milongas “el lector debe suprir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra” (Borges,

2012, p. 123), resaltando la importancia del ritmo y la cadencia en sus versos. Esta visión de Borges se materializa en el film, ya que los personajes reunidos en un almacén para seguir planeando la resistencia se detienen a oír al “hombre que canturrea” la milonga. Asimismo, el escritor argentino buscaba evitar “la sensiblería del inconsolable ‘tango-canción’ y el manejo sistemático del lunfardo” (Borges, 2012, p. 123), lo que se refleja en la sobriedad de la letra de la milonga presente en *Invasión*.

Más allá de estas tensiones creativas, el tono del diario de Bioy revela una dinámica de amistad donde la admiración y la ironía coexisten. Las diferencias se resuelven, en muchos casos, a través del humor. Bioy reconoce la brillantez de Borges, pero al mismo tiempo señala, con una mezcla de frustración y afecto, que su estilo impecable puede ser un problema para la fluidez cinematográfica. Su comentario sobre las bromas en los textos de Bustos Domecq ilustra esta dinámica: aunque sabía que el exceso de chistes arruinaba la prosa, “el agrado de las bromas, el gusto de reír, allanaba el camino” (Bioy Casares, 2006, p. 1272). Este mismo mecanismo opera —*a posteriori*— en la recepción de *Invasión*: Borges ha generado frases demasiado perfectas, y Bioy le critica que, paradójicamente, esa perfección atenta contra la naturalidad del film.

Espacio: el intento de traducir los laberintos borgeanos en la pantalla

La ciudad de Aquilea en *Invasión* aparece como una construcción especulativa que transforma el espacio urbano porteño en un territorio mítico y cinematográfico. Aunque la película se abre con un plano general que sugiere Buenos Aires a finales de los años 60, el rótulo “Aquilea, 1957” desmiente esa identificación directa e instala un juego de ambigüedad espacial y temporal (Oubiña, 1999, p. 75). Según Hugo Santiago, la elección del nombre de la ciudad respondió a su belleza fonética (citado en Oubiña, 1999, p. 75), pero la referencia a la histórica Aquilea—destruida por Atila en el año 452 tras un sitio de tres meses— sugiere cierta resonancia en la narrativa del film. La versión moderna de Aquilea no solo opera como escenario, sino que también actúa como un eco de su predecesora antigua, lo que vincula la película con la idea de una ciudad sitiada y condenada a una lucha desigual contra fuerzas invasoras.

La disposición espacial de Aquilea no surge de manera arbitraria, sino que estructura la narración. La ciudad se divide en un conjunto de fronteras rígidas que establecen compartimentos definidos. La frontera Sur se describe como un descampado cercano al puerto, la frontera Norte incluye depósitos fabriles y vías muertas, el Suroeste alberga un suburbio de casas bajas, el Noroeste se interna en las sierras y el Noreste se sitúa en una isla en el delta (Oubiña, 1999, p. 78). Estos sectores no permiten desplazamientos fluidos entre ellos y refuerzan la sensación de clausura: los personajes no recorren la ciudad de manera orgánica, sino que aparecen en distintos puntos como si quedaran atrapados en un tablero geométrico predeterminado. Esta configuración remite a una lógica borgiana donde la enumeración topográfica sustituye la progresión narrativa convencional. El resultado es un laberinto estático en el que el destino de Aquilea parece sellado desde el inicio.

En *Invasión*, la ciudad de Aquilea encarna la tensión entre centro y periferia que Borges había explorado en su obra literaria. Como señala Beatriz Sarlo:

Borges trabajó con todos los sentidos de la palabra "orillas" (margen, filo, límite, costa, playa) para construir un ideologema que definió en la década del veinte y reapareció, hasta el final, en muchos de sus relatos. "Las orillas" son un espacio imaginario que se contrapone como espejo infiel a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas. (1995, p. 20)

En el film, la lucha no se desarrolla en el corazón de la ciudad, sino en sus zonas limítrofes: el descampado al sur, las fábricas abandonadas al norte y la isla en el delta al noreste. Estos espacios periféricos, alejados del orden institucional, se convierten en los últimos bastiones de la resistencia. La estructura espacial de *Invasión* sugiere, entonces, una Buenos Aires transfigurada, donde el reaparece el concepto de "orillas" que Borges trabajó en su literatura. En el siguiente apartado se observará cómo esto influye también en la composición y desarrollo de los personajes.

De este modo, la Aquilea de *Invasión* no es solo el telón de fondo de la resistencia, sino que moldea la propia naturaleza del conflicto. En este sentido, puede entenderse como un "lugar de actuación", según la clasificación de Mieke Bal (2006, p. 103), lo que implica que el espacio no es un mero escenario donde ocurre la acción, sino que se tematiza y

adquiere una función simbólica. Así, la ciudad actúa como un dispositivo narrativo que condensa significados históricos y simbólicos, y a su vez, refuerza la sensación de un combate eterno e irresoluble. Como en los textos de Borges, la geografía se convierte en un mecanismo narrativo que articula un territorio donde la fatalidad y la lucha quedan inscriptas en la propia configuración del espacio⁹.

Arquetipos y ecos borgeanos en los personajes de *Invasión*

Este apartado será dedicado al análisis de los personajes de *Invasión*, no en su individualidad, sino como colectivo. Este enfoque viene determinado desde la concepción del guion, pues los personajes no presentan grandes rasgos individuales distintivos ni una profundidad psicológica que amerite un análisis particular. Entre las escasas distinciones individuales pueden observarse guiños y homenajes realizados por los autores que son introducidos en características físicas o rasgos sutiles de la personalidad de los personajes. Por citar algunos ejemplos, el personaje de Julián Herrera recuerda a la figura del detective característico del *film noir*, aunque imbuido con claros rasgos del compadrito borgeano como se verá a continuación. También hay ciertos guiños de los autores como la personalidad de dandi seductor de Bioy Casares reflejada en el personaje de Lebendiguer, o la ceguera de Borges introducida en el personaje de Moon, la cual es hábilmente escondida —con indicios que solo una mirada atenta puede notar— y revelada al final. El ejemplo más evidente en este sentido es el personaje de Don Porfirio quien representa un homenaje al intelectual argentino admirado por Borges, Macedonio Fernández. Hugo Santiago no deja dudas al respecto y dice: “yo sé que cuando con Adolfito decidieron cómo sería don Porfirio, Borges llamó a su mamá y le dijo: ‘Madre, hoy pusimos a Macedonio en la película’” (Rescate Audiovisual Argentino, 2019). Podría decirse que Don Porfirio representa al líder intelectual del grupo de la resistencia de la misma manera que Macedonio Fernández representa un líder intelectual para Borges.

⁹ Véanse *Los dos reyes y los dos laberintos* (1936) o *La casa de Asterión* (1947) por solo mencionar dos ejemplos.

De igual modo, los personajes femeninos tienen un escaso desarrollo, no obstante, una lectura atenta puede identificar en ellos otros arquetipos del *film noir*. Por ejemplo, la mujer que conduce a Lebendiguer a su muerte encarna, aunque con una aparición circunstancial, el arquetipo de la *femme fatale*. Como contraparte de la femme fatale puede identificarse a la mujer redentora en el personaje de Irene que, si bien no representará una posibilidad de salvación para el protagonista, sí será la encargada de continuar con su misión de resistencia.

En un análisis colectivo, los personajes masculinos de *Invasión* encarnan figuras arquetípicas de la literatura borgeana, alejadas de cualquier desarrollo psicológico convencional. Según Moreira Facca (2020), su identidad no se define por conflictos internos sino por una característica distintiva: la valentía. Este coraje no surge de una motivación personal o una causa ideológica, sino que se presenta como un fin en sí mismo, vinculado a una ética criolla heredada. Los “viejos”, en particular, representan una moral del coraje que sostiene la resistencia, sin importar el sentido último de su lucha (Moreira Facca, 2020, p. 133).

A partir del estudio realizado por Beatriz Sarlo titulado *Borges, un escritor en las orillas* (1995) puede identificarse en los personajes de *Invasión* la figura del “compadrito de barrio”, recurrente en la obra del autor. A diferencia del orillero, que encarna una tradición criolla auténtica y discreta, el compadrito es una figura más artificial y ostentosa, que exagera su coraje y desafía el peligro en un acto de autoafirmación. Mientras que el orillero posee una valentía silenciosa, heredada de generaciones anteriores y ligada al trabajo en los mataderos o frigoríficos, el compadrito busca destacarse mediante una actitud desafiante y una demostración constante de su arrojo. Uno de los indicios principales para realizar esta distinción está dado en la profesión de los personajes. No trabajan en mataderos o frigoríficos, sino que tienen una profesión: Vildrac es farmacéutico, Silva es doctor, Moon es ingeniero, Lebendiger es rentista. En este sentido, los resistentes de la película no solo luchan por la defensa de la ciudad, sino también por preservar una imagen de sí mismos en la que la valentía es el principal valor. Como si el aburguesamiento los hubiera llevado a añorar o querer demostrar el espíritu combativo inherente de los orilleros. Este rasgo los

aleja del heroísmo clásico y los vincula más bien con una representación trágica de la identidad barrial (Sarlo, 1995, p. 20).

Desde la perspectiva de Oubiña (1999), los personajes de *Invasión* enfrentan su destino con una “melancólica dignidad”. Su heroísmo no se basa en la esperanza de triunfo ni en la búsqueda de gloria, sino en la aceptación del fracaso como una certeza inexorable. La película construye así una tragedia urbana donde la ciudad se convierte en un espacio de lucha interminable, una tarea sin conclusión posible que otorga sentido a la resistencia incluso en la derrota (Oubiña, 1999, p. 72).

Anticipaciones de la represión dictatorial: una interpretación crítica

Aunque *Invasión* precede a la dictadura argentina de 1976-1983, su estructura narrativa y su imaginería parecen prefigurar el clima de terror estatal que se instauraría años después. Como señala Cozarinsky, “aunque Borges y Bioy Casares y Santiago lo refutén, *Invasión* ha ido adquiriendo un sentido a partir de su realización” (citado en Zunzunegui, 2021, p. 55). Esta cualidad premonitoria es reforzada por el mismo Hugo Santiago, quien incluyó a *Invasión* en la categoría de película “desaparecida” debido al misterioso robo de varios rollos de negativos durante los años de la dictadura. Para el director, la justificación oficial del hurto —la supuesta reutilización de los materiales para extraer plata—no tenía fundamento, lo que sugiere una intervención deliberada, quizás una forma de censura indirecta (Zunzunegui, 2021, p. 55).

Otro elemento que refuerza esta conexión con la violencia estatal es la presencia de la picana eléctrica como amenaza de tortura y extorsión en la película. En una de las escenas de mayor tensión, Herrera está a punto de ser interrogado con este dispositivo, pero logra escapar antes de que se concrete el tormento. Este procedimiento, del cual han llegado numerosos testimonios, se repetirá trágicamente durante la dictadura militar argentina. La representación de esta práctica en *Invasión* resuena con las posteriores denuncias sobre los métodos sistemáticos de tortura empleados por el régimen.

En esta línea, Rodríguez (2019) destaca que varias escenas de *Invasión* han sido interpretadas como presagios de eventos específicos de las dictaduras del Cono Sur. Un caso notable es la secuencia en la cancha de Boca Juniors, donde los resistentes son atrapados y encerrados en *La Bombonera*, lo que algunos estudiosos han leído como una prefiguración del uso del Estadio Nacional de Chile como campo de concentración durante el régimen de Pinochet. Este tipo de reclusión masiva en espacios deportivos se convertiría en una imagen icónica de las dictaduras latinoamericanas, reforzando el carácter visionario de la película (Rodríguez, 2019).

Sin embargo, la aproximación alegórica de Borges, Bioy Casares y Santiago resiste la reducción de *Invasión* a una simple parábola política. La ambigüedad en la naturaleza de los invasores — ¿son fuerzas extranjeras, ocupantes militares, o una representación de una amenaza más abstracta? — permite que la película trascienda su contexto inmediato y se convierta en una reflexión sobre dinámicas universales de poder y resistencia. En este sentido, la obra se inscribe en una tradición literaria que, sin abandonar la referencia a la realidad concreta, la sublima en una exploración más amplia sobre el autoritarismo y la lucha contra él. Al respecto, Hugo Santiago confirma que ni él ni Borges escribieron el guion con una intención política definida. Cuando se le pregunta sobre la interpretación de un diálogo, el director responde contundente: “Eso era una cuestión de estilo, pensado junto con Borges y redactado finalmente por él. No había un mensaje hacia una línea u otra” (Rodríguez, 2019).

Conclusión

La colaboración entre Borges, Bioy Casares y Hugo Santiago en *Invasión* constituye un caso singular dentro de la historia del cine y la literatura argentina. La película no solo representa un punto de intersección entre la estética borgeana y las técnicas narrativas cinematográficas, sino que también sintetiza una multiplicidad de influencias que van desde el cine negro hasta la *Nouvelle Vague*, con elementos del policial y la literatura fantástica. La estructura narrativa fragmentada, la ambigüedad espacial de Aquilea, la caracterización arquetípica de los personajes y los diálogos estrictamente cuidados reafirman el carácter literario del guion,

alineándolo con la idea pasoliniana de estructura literaria autónoma que quiere ser otra estructura cinematográfica.

El análisis del guion desde una perspectiva literaria permitió destacar la forma en que Borges impone su impronta estilística en los diálogos sentenciosos y en la construcción de un espacio narrativo que remite a sus relatos. Sin embargo, la ejecución cinematográfica de Santiago introduce una dimensión visual que expande estos conceptos, utilizando el montaje y la puesta en escena para reforzar la sensación de indeterminación y fatalidad que define el film. Este juego de tensiones entre literatura y cine, entre palabra e imagen, entre guion y realización, confirma que *Invasión* es una obra que desafía las clasificaciones tradicionales y se inscribe en un territorio híbrido donde ambos lenguajes coexisten y se transforman mutuamente.

Asimismo, el film trasciende su contexto inmediato para ofrecer una reflexión universal sobre la resistencia y el poder. Si bien Borges y Santiago negaron cualquier intención política explícita, el visionado retrospectivo de *Invasión* revela inquietantes anticipaciones del clima de represión que marcaría los años posteriores en Argentina y en el Cono Sur. La opacidad de los invasores, la lucha sin un horizonte de victoria y la desaparición de los resistentes resuenan con las formas de violencia estatal que se consolidarían en la década del 70, lo que reafirma el carácter premonitorio del film.

Finalmente, *Invasión* se erige como una obra que no solo enriquece la filmografía argentina, sino que también amplía la comprensión del universo literario borgeano en su relación con otros lenguajes artísticos. La construcción de su guion como obra literaria es el punto de partida de una poética cinematográfica única que abre nuevos caminos para la reflexión crítica sobre los límites entre el cine y la literatura.

Referencias

- Bal, M. (2006). *Teoría de la narrativa: introducción a la narratología* (J. Franco, Trad.). Cátedra.
- Biskind, P. (2013). *Mis almuerzos con Orson Welles: Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*. Peter Biskind.
- Biyo Casares, A. (2006). *Borges* (D. Martino, Ed.). Destino.

La construcción literaria de *Invasión* (1969): un guion escrito por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago

- Borges, J. L. (1999). *Borges en Sur 1931-1980*. Emecé.
- Borges, J. L. (2012). *El otro, el mismo: Para las seis cuerdas; Elogio de la sombra*. Debolsillo.
- Burgin, R. (1969). *Jorge Luis Borges: Conversations*. Richard Burgin.
- Helft, N., & Pauls, A. (2000). *El factor Borges*. Fondo de Cultura Económica.
- Jones, G. (1997). *Talking Pictures: Interviews with Contemporary British Film-makers* (G. Jones & L. Johnson, Eds.). British Film Institute.
- Koza, R. (2017). El discípulo de Bresson. *Con los ojos abiertos: Críticas, crónicas de festivales y apuntes sobre cine*. <https://www.conlosojosabiertos.com/el-discipulo-de-bresson/>
- Moreira Facca, E. (2020, Septiembre). Primer teorema sobre *Invasión* de Hugo Santiago. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (Nº 11), 120-138. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- MUBI (s.f.). *Invasión*. Recuperado de <https://mubi.com/es/ar/films/invasion>
- Oubiña, D. (1999). Monstrorum artifex: Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión*. *Variaciones Borges*, 8, 69-81. <https://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/0806.pdf>
- Oubiña, D. (2008). El espectador corto de vista: Borges y el cine. En *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna* (pp. 185-196). W. Nitsch, M. Chihaiá y A. Torres (Eds.). https://kups.ub.uni-koeln.de/2585/21/15_David_Oubinia.pdf
- Pasolini, P. P. (1986). The screenplay as a "structure that wants to be another structure". *The American Journal of Semiotics*, 4, 53-72.
- Rescate Audiovisual Argentino. (2 de marzo de 2019). Entrevista a Hugo Santiago: Variaciones sobre un guion - Borges e *Invasión* (película argentina 1969) [Video]. YouTube. https://youtu.be/JgSK1kX_ZmU
- Rodríguez, U. (27 de febrero de 2019). 50 años de "Invasión": la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago. *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2019/02/28/50-anos-de-invasion-la-historia-detrás-de-la-mítica-película-de-borges-bioy-y-santiago/>
- Román, J. (2002). Borges y el cine. *Revista de Cine (Santiago, Chile). Archivo de Referencias Críticas*. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-251795.html>
- Santiago, H. (Director), Borges, J. L., & Bioy Casares, A. (Guionistas). (1969). *Invasión* [Film]. <https://youtu.be/OWiIWymWBk0>
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel.
- Sorrentino, F. (2001). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. El Ateneo.
- Zunzunegui, S. (2021). Del rigor en el relato. A propósito de *Invasión* (Hugo Santiago, 1969). *EU-topías. Revista De Interculturalidad, comunicación Y Estudios Europeos*, 21, 37–63. <https://doi.org/10.7203/eutopias.21.21263>