

## REVIEWS / RESEÑAS

### ***Borges va al cine***

Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié

Buenos Aires: Librería, 2010, 184 pp.

En este volumen, el cual constituye una lectura placentera no sólo para el cinéfilo que a la vez sigue con delectación la obra de Jorge Luis Borges, hallamos nuevas luces sobre esa relación tan cercana y a veces tan sutil entre el universal escritor argentino y el “biógrafo”, como el autor de *Historia universal de la infamia* solía llamar al arte que hoy en día se ha convertido en una entidad versátil en la cual se conjugan muchas otras expresiones estéticas y que mantiene una irreductible relación con la literatura.

Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié han logrado componer un texto lúcido y armonioso, colmado de detalles y revelaciones, profuso en imágenes de películas, de personajes y hasta de salas de cine de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX. El libro parte de una constatación central: que, aun habiendo perdido la vista, Borges continuó asistiendo al cine, en compañía de quien fuera su última esposa, María Kodama, o de amigas como Estela Canto. Ante la imposibilidad de ver con normalidad, sin embargo, nos enteramos de que Borges alcanzaba a retener imágenes borrosas, sombras, y esos elementos constituían parte de su recepción de las películas.

*Borges va al cine* está compuesto por once secciones, además de la introductoria, a través de las cuales no sólo constatamos la cercanía de Borges hacia las imágenes en movimiento, sino su peculiar manera de entender este arte e interpretarlo. Para respaldar este parentesco, nos quedan sus puntuales reseñas en la revista *Sur*, su participación en actividades culturales como la asistencia a un cineclub, su colaboración con Bioy Casares en la confección de guiones, su propia actitud, muchas veces distanciada,

hacia el cine argentino, o su confesada pasión por los “emotivos encuadres” de Josef von Sternberg.

Este libro coloca en primer plano, asimismo, la gran actividad y despliegue cultural que se realizaba en una ciudad ya cosmopolita como Buenos Aires en las décadas de 1930 y 1940 y que permitió tanto la actuación y difusión de las ideas vanguardistas como la recepción de expresiones que llamaban la atención en Occidente. *Borges va al cine* “intenta construir el mundo cultural e histórico en el que Borges vio las películas y escribió sobre ellas” (8).

La primera sección, “La prueba del cine”, nos recuerda la actividad de Borges en la revista *Sur* y revisa los postulados de Edgardo Cozarinsky en su clásico libro *Borges y el cine*, así como el revelador primer prólogo a *Historia universal de la infamia*. Aguilar y Jelicié tratan, asimismo, de reconstruir los trayectos de Borges, sus frecuentes visitas a las salas de cine, la premura con la que escribía algunas de sus reseñas. En Borges, “la aventura del cine es la del eterno retorno de la narración, la de las variaciones hollywoodenses de ‘diez o doce argumentos’, como ya mucho tiempo atrás lo habían hecho los trágicos griegos” (12). Los autores recuerdan que la frecuentación del cine y su conversión en narrador a tiempo completo están vinculadas con su abandono de la poesía.

“Un intruso en el cineclub” trata un tema poco conocido, aun por la crítica: la manera en que, a pesar de formar parte de un grupo de activistas culturales de su época, Borges no se sintió nunca tan animado a compartir esta fraternidad en materia de gustos cinematográficos. El primer cineclub existente en la Argentina operó entre 1929 y 1931, fundado por el director de cine Luis Klimovsky. “Entre los objetivos [...] estaba proyectar películas seguidas de conferencias e instalar un museo, una biblioteca y un *studio* para la filmación independiente” (26). Films hoy clásicos como *El martirio de Juana de Arco*, de Dreyer, o de vanguardia, de René Clair, Man Ray, Salvador Dalí y Luis Buñuel convocaron la atención de los asiduos concurrentes a aquel cineclub. También allí se presentaron los primeros films experimentales argentinos, como *Palomas* e *Imágenes urbanas*. El cineclub mostraba sus raíces e intenciones radicales con proyecciones de *El perro andaluz*, que ya en Europa había producido escándalo y reservas. Si bien asistían personalidades como Victoria Ocampo, Roberto Arlt o Xul Solar, Borges no se sintió nunca totalmente vinculado con las actividades del

cineclub ni con las salas de Amigos del Arte que las albergaban. Los autores hablan de una “huraña disidencia” por parte de Borges respecto de las intenciones de los programadores. Mientras el cineclub buscaba darle al arte vanguardista de las imágenes una seria legitimidad, Borges prefirió trabajar su propia idea del cine.

“Fervor del Mississippi” se ocupa del auge de la cultura negra en Buenos Aires y algunas influencias que pueden rastrearse en Borges durante los años 30. El *boom* de la música negra, por ejemplo, llega a su máxima expresión con la llegada de Josephine Baker. Waldo Frank ofreció una conferencia en 1929 sobre los “Profetas del arte moderno en Norte América”. El *jazz* asimismo se había instaurado con entusiasmo en los circuitos culturales. A su vez, Borges registró su propio interés por la cultura negra. Por ejemplo, publicó en *Sur* traducciones del poeta Langston Hughes, a quien admiraba como a Countée Cullen y Claude McKay. Sin embargo, “a Borges le interesaban mucho más la dicción y la fluidez de los poemas que el hecho de que fueran negros o de reivindicación racial” (37). Aguilar y Jelicé destacan además la fascinación de Borges por películas protagonizadas por actores negros como *¡Aleluya!* y *Las verdes praderas*. Y nos recuerdan que dos relatos de *Historia universal de la infamia* giran alrededor de personajes negros.

“La fiebre del cine nacional” se centra en la conflictiva relación entre Borges y las películas argentinas. El escritor solía desdeñarlas y no las encontraba suficientemente interesantes. En los años 30 y 40 sólo avala *La fuga* y *Prisioneros de la tierra*, curiosamente en un periodo en que la industria filmica de su país asistía a su mayor apogeo. A *Los muchachos de antes no usaban gomina*, como síntesis de la reserva que sentía, Borges la maltrata con contundencia: “es indudablemente uno de los mejores films argentinos que he visto: vale decir, uno de los peores del mundo” (43). Junto a su desdén por las producciones nacionales, Borges reclamaba una “superación artística” que fuera más allá de lo cotidiano. Esta sección del libro remarca la consolidación de la industria cinematográfica argentina que cuadruplicó en 1942 los treinta films estrenados en 1937. Además, se alude a la cercanía entre Borges y Ulyses Petit de Murat, guionista de éxito y adaptador de clásicos de la literatura nacional.

“Avatares de la palabra. *Talkies*, subtítulos y doblaje” reflexiona sobre la idea del poder de la palabra en el cine según Borges, argumento que

sirve para comparar las producciones del periodo silente y el sonoro. Los *talkies* —los films totalmente hablados— tienen un auge en los años 30 y una película como *El bosque petrificado* entusiasma a nuestro autor, precisamente, por la variedad y riqueza de sus diálogos, provenientes de una fuente teatral. Sin embargo, existen alusiones en los diálogos que están concebidas para un público erudito y ello molesta a Borges. Esta sección del libro especifica una breve historia del sistema de doblaje y subtítulo de las películas en Argentina y cómo éste afectó su recepción. Desde 1931 se anunció un sistema de doblajes que, con el tiempo, habría de fracasar. El advenimiento del sonoro supuso la capacidad de escuchar “cómo” hablaba Greta Garbo o el total hundimiento de otros artistas, por su incapacidad de adaptarse al nuevo modelo.

En “Querer ser otro” se destaca la admiración de Borges por las *stars* del cine, de esa “fábrica de estrellas” que ya por entonces constituía Hollywood. El autor de *El informe de Brodie* se confesaba atraído por Greta Garbo, pero también expresaba su fascinación por Marlene Dietrich, Bette Davis o Joan Crawford. En cuanto a los actores, Chaplin, George Bancroft y Emil Jannings (estos dos últimos trabajaron con von Sternberg) despertaban su mayor interés. Borges prefería usar el término “biógrafo” para tratar sobre el cine porque encontraba en él lo que “nos descubre destinos, el presentador de almas al alma” (91). Cuando se detiene en las actuaciones de Chaplin y Jannings ve en ellas sobrevivientes de los avatares de la vida. De allí que “el gran actor, entonces, es un narrador de los gestos y su *invención* no es menor que la de los escritores” (92). En su ensayo “El querer ser otro”, de 1933, el escritor se muestra convencido que esta necesidad de buscar una existencia alternativa caracteriza al espectador de cine como al lector de ficciones. Esta necesidad, al parecer imposterizable, de “ser otro” estaba ya encarnada en el *star system*, parte fundamental de la fábrica de sueños. Es como querer decir que, a través de las aventuras y trajines de la Garbo o la Crawford, los cinéfilos buscaran una extensión de sus vidas.

“Emma Zunz va al cine” permite conocer los detalles de la producción basada en el célebre cuento de Borges, llevado a la pantalla por Leopoldo Torre Nilsson con el título de *Días de odio*. En la adaptación participó el propio escritor. Pero al final, con motivo del estreno de la película, “Borges desistió de ir, tal vez porque la película fue promocionada con unas connotaciones eróticas que no quería ver asociadas a su literatura” (108).

En la sección “Borges en el país de los sóviets” se trata la problematización que hacía Borges del cine ruso. El capítulo sirve, además, para mencionar la actividad de la distribuidora Artkino, encargada de exhibir las producciones soviéticas y de Europa del Este en los años de la Guerra Fría, situación ya complicada por las propias condiciones políticas que se vivían en Argentina. “En lo que respecta a Borges, los films rusos fueron un prisma a través del cual su ideología se hacía más perceptible, aun sus silencios y contrariedades” (114). Las visiones por parte de Borges de *Alejandro Nevski* y *El acorazado Potemkin* llevan a Aguilar y Jelicié a constatar el abandono de una militancia manifiesta que se notaba al principio de su carrera literaria.

En “La cosa horrible” trata en detalle sobre la adaptación cinematográfica de “La intrusa”, otro venerado relato de Borges, por Carlos Hugo Christensen, quien —para usar el término de Borges, según afirman los autores de este libro— “pervierte” el universo del cuento. Los temas de la homosexualidad y el incesto recubren la historia de los hermanos Nilsen, quienes se deshacen de su común objeto del deseo para mantener su unidad. Con música de Astor Piazzolla, el film se estrenó en 1981 pero generó incluso una nota de Borges a favor de la censura. A Christensen le interesaba “escenificar el mundo de las pulsiones primitivas que ya estaban en su obra anterior” (131) y con ello “barbariza” a Borges mientras éste repudia el filme. Aguilar y Jelicié van más allá y releen el cuento, incluso fijándose en el epígrafe bíblico que se adelanta a la acción y a sus propias connotaciones. Como recuerdan los propios autores, citando a Bioy, el tema está vinculado con el horror que Borges sentía por todo aquello relacionado con el sexo y que la película *La intrusa* parece haber transgredido un límite tan grave.

“Adaptarse al medio” relata la relación de Borges con el director Hugo Santiago con motivo del rodaje de *Invasión*, de la cual el autor de *El Aleph* fue guionista. Santiago se sintió encantado con la colaboración de Borges, aunque en Argentina el film no fue bien recibido ni por la crítica ni por el público. A su vez, este capítulo permite hacer una recopilación de las películas que se han realizado a base de obras de Borges en todo el orbe, e incluso testimonia el uso de citas tomadas del universo de Borges que se reproducen, por ejemplo, en películas de Godard. Asimismo, advertimos el interés que tenía Borges por involucrarse en el sistema de producción

del cine y en el hecho de que sus propios guiones alcanzaran un éxito que no siempre lograron.

*Borges va al cine* finaliza con la sección “El espectador ciego”, en la cual se recalca que durante toda su vida Borges no dejó de asistir a proyecciones de películas. Los autores nos brindan una detallada relación de films, sobre todo estadounidenses, que conoció de primera mano, aunque ya hubiera perdido la visión: “La experiencia de ir al cine se mantuvo en Borges más allá de la ceguera” (176).

Jorge Zavaleta Balarezo  
University of Pittsburgh