

**Sobre Aguilar, Gonzalo y Emiliano Jelicié. *Borges va al cine*. Buenos Aires, Librería, 2010, 184 pp., ISBN 978-987-26403-0-9**

Laura Utrera<sup>1</sup>



En la línea de ensayos que anunció la colección *Los escritores van al cine* y que comenzó por Roberto Arlt, se publicó en diciembre pasado *Borges va al cine* de Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié. Siguiendo el ritmo que, a modo de obertura picante, se inició con aquél primer ensayo y, por cierto, con el mismo impulso, *Borges va al cine* alcanza una sinfonía fantástica, versátil, amena e inteligente que muestra un Borges en contacto pleno con el mundillo del cine, vale decir, “con la invención todavía sin linaje y sospechosa del cinematógrafo”. Con juicios críticos afiladísimos, Aguilar y Jelicié determinan y ajustician los avatares por los que atraviesa cada zona, cada momento donde Borges se cruza con el cine: las críticas, los comentarios recogidos por Bioy Casares en su *Diario*, los guiones escritos por Borges o en co-autoría con Bioy, las versiones fílmicas de algunos de los cuentos.

Edgardo Cozarinsky fue quien nos instruyó en este impulso irrefrenable de Borges, por medio del que el cine se vuelve práctica narrativa; disparador, por cierto, del trabajo de Aguilar y Jelicié. Más aún y como discurso intermitente, el ensayo se abastece de la intimidad que Bioy consigna en su *Diario*, colaborando con su aporte crítico-testimonial en el entramado de las 184 páginas que integran el libro.

En sintonía con esta trascendencia y teniendo en cuenta el estado de la cuestión por la que varios ensayos han hablado del asunto, el volumen se

---

<sup>1</sup> Laura Lorena Utrera es Licenciada en Letras (UNR), Mrg. en Literatura Argentina (UNR). Becaria doctoral del CONICET. Docente en la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Trabaja con las reseñas y críticas de cine de los años veinte producidas por escritores latinoamericanos. Se especializa en la crítica que ha hecho sobre el asunto Horacio Quiroga y su articulación con el realismo y el cine mudo de Hollywood de esos años.

inmiscuye de un modo entretenido -y no por esto falto de rigurosidad- en el contexto sociológico en el que Borges pudo pensar las reseñas y ensayos, los relatos (los reunidos en *Historia universal de la infamia*; los cuentos “Emma Zunz”, “La intrusa”, entre otros) y su *ars* narrativa logrando, de esta forma, que en la restitución de fragmentos de la vida personal de un escritor *genial*, funcione un espacio por medio del cual se recupere la historia cultural del Buenos Aires de los años treinta, se recobre la idea de aventura en cuanto “eterno retorno de la narración” (contenida en el cine) y se rescate la recepción -cual experiencia comunitaria- que tuvieron, de estas historias, las multitudes apasionadas (actitudes todas éstas que, por cierto, ocupaban las mentes de los intelectuales del momento).

Algunas reseñas de Borges determinan un espacio para antagonistas que no siempre será ocupado por el público sino antes bien por críticos que aplauden filmes que para Borges denotan insulsez y languidez, o representan meras antologías fotográficas, por caso, su crítica sobre *El martirio de Juana de Arco* (Dreyer, 1928) o sobre *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931); sus dictámenes sobre el cine de Sergei Eisenstein que, lo ubican en oposición a las intenciones de los programadores del cineclub “Amigos del Arte” -admiradores, por cierto, del cine del director ruso-, y con quienes Borges nunca tuvo afinidad. A cambio, celebrará la variedad del cine norteamericano, por cuanto este detenta fluidez visual de la narración, agrado y coraje: Buster Keaton, Josef von Sternberg y Kin Vidor, entre otros.

Asimismo, el ensayo muestra una zona que resulta muy elocuente – como espacio imaginario de producción- y que entiende (y mucho) de la idea de “querer ser otro” (poder de toda identidad) que el cine ofrece como universo posible; por cierto, una de las características devenidas de la “experiencia” de ser espectador y de ser lector de ficciones. Más aún, con ella, Borges recompone ciertos tramos de su escritura y manifiesta la presencia de una intensidad afectiva que antecede a la experiencia del yo. Pensemos, por ejemplo, en algunos versos del poema *Instantes* en el que Borges desea manifiestamente poder vivir otra vida desde su opuesto: “Si pudiera volver a vivir comenzaría a andar descalzo a principios de la primavera y seguiría así hasta concluir el otoño. Daría más vueltas en calesita, contemplaría más amaneceres y jugaría con más niños, si tuviera otra vez la vida por delante”.

Como promueven los autores del ensayo, a menudo se olvida que el interés de Borges por el cine va de la mano del abandono de la escritura poética –después de *Cuaderno San Martín* (1929) tardaría unos 31 años en publicar su siguiente libro de poemas *El Hacedor*- en función de adherir a la constitución de un concepto de metáfora que se quiere “pospoética, literaria y demanda un estado de poesía, ya formadísimo”. En el cinematógrafo, precisamente, Borges observa la concreción de un destino, el modo de designar un arte que se dedica a la escritura de la vida cual biógrafo y que va a ser mostrada rítmicamente a través de una idea de magia que tendrá que ver con “la peculiar causalidad narrativa”: el cine pone en escena una secuencia de acontecimientos por los que se mostrará la reacción de un cuerpo ante un destino adverso (experiencia asumida tanto por los actores cuanto por los espectadores). Ahora bien, y asumiendo el rol de cierta crítica moral, el cine para Borges debe exponer el relato de un destino no por mero aleccionamiento sino para que el espectador elabore sus propias resoluciones. Todo esto más todo aquello, lo lleva a la definición de la épica en el cine que consiste en “hombres que no se compadecen con su propia muerte”; sentido que, en efecto, compartirá con Bioy, quien determina que al contrario de lo que la gente ve en la épica como origen de los pueblos, en el cine, la épica “es el impulso y la magnanimidad del coraje”. Y en estos términos aquel cine que significó la restitución del mito ético fue el americano: “Hollywood había sabido captar aquello que ‘los poetas habían olvidado’ que el público ahora podía experimentar en cada cinematógrafo del mundo”.

El ensayo de Aguilar y Jelicié cuestiona, además, un espacio de litigio, el que se establece entre la escritura y el ponerle precio a esa escritura o para decirlo con ellos “¿cómo aceptar ponerle precio a la escritura?, ¿es posible decirle que sí a cualquier encargo (a cualquier dinero)?, ¿de que sirve imaginar historias para otros si finalmente serán *de* otros?, ¿hasta qué punto el cine pondría en riesgo la obra, la firma, la reputación”. Los autores piensan a Borges muy cerca de un intento: el de adaptarse él mismo al hábitat del cine, de modo que llegue a compartir ciertas lógicas mercantiles que atentaban contra su propia reputación que, de algún modo, niegan rotundamente los espacios a los que Borges estaba acostumbrado: el habilitado por los escritorios y por las bibliotecas.

*Borges va al cine* manifiesta una idea que, en efecto, no es fácil de concretar aunque aquí no resulta una imposibilidad y es aquella por la que aún hoy y después de tantos estudios sobre Jorge Luis Borges, es posible decir algo nuevo e inteligente, producto, claro está, del arduo trabajo histórico, crítico, testimonial de Aguilar y Jelicié. Celebro la publicación de este ensayo que si bien niega el deseo de Cozarinsky, vale decir, el de borrar la existencia del “influjo benéfico de su trabajo” en la escritura de éste, devela aristas novedosas que abren nuevos interrogantes sobre la obra de un autor clásico, invita a “pensar” y, en verdad, admite el origen de nuevas formulaciones teórico-críticas.