RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes

Universidad
Nacional
de Quilmes

Ansolabehere, Pablo

Patricio Fontana, Arlt va al cine, Buenos Aires, Libraria, 2009, 144 páginas ; Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié, Borges va al cine, Buenos Aires, Libraria, 2010, 184 páginas.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:
Ansolabehere, P. (2011). Patricio Fontana, Arlt va al cine, Buenos Aires, Libraria, 2009, 144 páginas ; Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié, Borges va al cine, Buenos Aires, Libraria, 2010, 184 páginas. Prismas, 15(15), 306-308. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1877

Puede encontrar éste y otros documentos en: https://ridaa.unq.edu.ar

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352 // Bernal
Buenos Aires // Argentina
t.: (+41 11) 4365 7100
f.: (+54 11) 4365 7101
info@unq.edu.ar

Patricio Fontana,
Arlt va al cine,
Buenos Aires, Libraria, 2009, 144 páginas

Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié,
Borges va al cine,
Buenos Aires, Libraria, 2010, 184 páginas

Arlt y Borges en el biógrafo

Arlt y Borges han sido leídos como dos modos diferentes, a veces antagónicos –depende de quién y cómo los mire– de entender la literatura. Contemporáneos (Borges nace en 1899; Arlt, en 1900), en su nombre se resumen dos líneas poderosas que dominan, cada cual a su manera, nuestra literatura del siglo XX. Borges, descendiente de una familia tradicional argentina, pero con una abuela inglesa, se cría en una casa cuya nutrida biblioteca se transforma en su principal lugar de juegos infantiles; desde pequeño domina el inglés tan bien como el español; luego, ya más grande, escribe cuentos complejos y perfectos, que suelen conformar su trama a partir de un problema filosófico, teológico o literario. Arlt, hijo de inmigrantes pobres que manejan el castellano con dificultad, a duras penas logra transitar por el colegio primario; desde joven frecuenta las calles de la ciudad y ensaya varios oficios, entre ellos el violento oficio de escritor, en el que se destaca como pocos. Diferencias vitales, apenas esbozadas aquí, que parecen explicar esos dos modos diversos de concebir la práctica literaria.

Sin embargo, y más allá de la mayor o menor distancia en que los coloquemos, hay un lugar donde se los puede imaginar juntos: el cine. O, en todo caso, separados apenas por algunas butacas, pero disfrutando por igual de la magia del "biógrafo", sobre todo si el director de la película es Joseph von Stenberg, y el actor protagonista, Emil Jannings. Eso es lo que, entre otras cosas, nos enseñan *Arlt va al cine* (2009) y *Borges va al cine* (2010), los dos primeros volúmenes de una colección, dirigida por Gonzalo Aguilar, que promete nuevos trabajos sobre la aventura de ir al cine a la que se entregaron escritores y artistas como Homero Manzi, Manuel Puig, Horacio Quiroga, Victoria Ocampo o Charly García.

La colección (inspirada en *Kafka va al cine* –1996–, de Hanns Zischler) se propone, como lo explica el propio Aguilar, "arrojar una nueva luz sobre algunos escritores y artistas argentinos a través de cómo se vincularon con el mundo del cine. Las salas de cine que frecuentaron, los films que inspiraron sus historias, los actores que admiraban y sus participaciones en proyectos cinematográficos como guionistas, actores o colaboradores".

Arlt va al cine, escrito por Patricio Fontana, inaugura la serie de la mejor manera. Se trata de un trabajo riguroso e inteligente, que procura analizar la relación entre Arlt y el cine desde diversos aspectos. Por un lado, rastrea las marcas del cine en la literatura de Arlt, desde su primera y fundamental novela, *El juguete rabioso* (1926), hasta la última, *El amor brujo* (1932), y pasando por esa porción fundamental de su obra que conforman sus *Aguafuertes*. Lo interesante de la búsqueda es que no se limita a un exhaustivo rastreo, porque lo que Fontana descubre le permite, a su vez, ensayar una nueva lectura de una obra cuya indagación ya parecía agotada, especialmente en relación con sus textos más conocidos. Así, por ejemplo, en una mirada desatenta a ciertos detalles, el nombre de Lyda Borelli (una vieja actriz de cine mudo mencionada en *El juguete rabioso*) podría ser tomado como un simple dato de época que ayuda a contextualizar históricamente la acción de la novela. En cambio, para Fontana la mención de *la* Borelli se transforma en un dato fundamental que permite entender, entre otras cosas, la relación de Arlt con los diferentes productos de la industria cultural masiva y, en especial, su obsesiva preocupación por los efectos de

esos productos en sus consumidores.

La crítica ha señalado con abundancia y sagacidad la relación de la literatura de Arlt con la novela por entregas, relación que ya aparece trabajada en *El juguete rabioso* (como bien lo ha detectado Ricardo Piglia al analizar el *bovarismo* de su protagonista, Silvio Astier). Lo que hace Fontana –a partir de la figura de Lyda Borelli y del análisis de lo que es capaz de provocar en algunos personajes de la historia– es mostrar que ese interés de Arlt no se limita al folletín sino que también involucra otro formato análogo pero diferente, más moderno y, tal vez, poderoso, como el cine.

Esto es particularmente visible a partir de otra estrella del cinematógrafo: Rodolfo Valentino. Fontana muestra cómo Valentino y su impactante poder subyugador sobre la platea femenina genera en Arlt una reflexión sobre el cine y su capacidad de modelar imaginarios y conductas. Arlt mismo es un ejemplo de los alcances de ese poder, como lo demuestran algunas fotografías –reproducidas en el libro– en las que imita el gesto del astro ítaloamericano inmortalizado en sus películas. Pero, más allá de este detalle fotográfico, lo que Fontana descubre y analiza es el fascinante vínculo entre política, moral, clases populares y mundo femenino sobre el que Arlt escribe, incitado, de algún modo, por el influjo del cine. Los besos que muestra la pantalla "naturalizan lo que la sociedad sanciona como pecado"; para Arlt el cine puede oponerse a la represión de las pasiones, y su función iluminadora, despertar más conciencias que cualquier tratado o manifiesto revolucionario. Valentino –desafía– puede hacer más por la lucha de clases que el propio Carlos Marx.

Pero lo que *Arlt va al cine* también descubre es la materialidad misma del cinematógrafo, de todo lo que implica el hecho de *ir a ver* una película. Por el libro desfilan las salas del centro y las de los barrios, las aristocráticas y las "baratieris". Cuando Arlt escribe sobre cine su mirada no se fija únicamente en la película, sino que se desplaza a un conjunto de detalles que van más allá de la pantalla –el diferente estado de las salas, las características del público, sus diversas reacciones, el abrigo que el biógrafo les ofrece a los desocupados– que también tienen que ver con el hecho de *ir al cine*. Fontana trabaja para reconstruir minuciosamente el contexto que permite darle un sentido más exacto a esa mirada.

Borges va al cine continúa, en sus aspectos fundamentales, el camino trazado por el libro de Fontana, que es, en realidad, el que anima la colección: es evidente aquí también el intento de recuperar la materialidad del hecho cinematográfico que atraviesa la vida del escritor, así como la voluntad de leer su obra desde la mirada sesgada y novedosa que el cine ofrece. En este sentido, puede decirse que Aguilar y Jelicié (los autores del libro) ejecutan un fino y minucioso ejercicio de crítica literaria, propiciado inicialmente por el cine, pero, al mismo tiempo, muy atento al campo específico de lo literario. Los acercamientos a "Emma Zunnz" y a "La intrusa" son un ejemplo notable de ese trabajo, que desmenuza los avatares de su adaptación al cine, pero que también implica una novedosa lectura de los cuentos.

Ahora bien, más allá del objetivo general en común perceptible en ambos libros, el caso particular de Borges plantea algunas cuestiones que apenas aparecen vislumbradas –o ni siquiera eso– en Arlt. La primera tiene que ver con que ya existe un trabajo –clásico a esta altura– dedicado a *Borges y el cine*, que es como se titula el ensayo escrito algunas décadas atrás por Edgardo Cozarinsky. Los autores de *Borges va al cine* tienen que lidiar con este antecedente prestigioso, al que reconocen como ineludible referencia, para avanzar sobre sus pasos. Por ejemplo, en la atención puesta a la escritura de Borges como crítico de cine, y a la relación que se establece entre ciertas concepciones suyas sobre el lenguaje cinematográfico y sus hipótesis sobre el arte de la narración, desarrolladas en algunos ensayos clave o puestas directamente en práctica en sus cuentos.

Otra cuestión casi ausente en Arlt es la del escritor como parte de la industria cinematográfica. Porque si en vida de Arlt esa relación no pasó de un eventual y fallido intento (y todas las adaptaciones de sus historias al cine fueron posteriores a su muerte), en Borges, en cambio, se trató de un vínculo duradero, por momentos intenso y problemático. La indagación sobre esa zona es uno de los grandes hallazgos del libro de Aguilar y Jelicié, como lo ejemplifica el capítulo dedicado a analizar la experiencia de

Invasión (1969), película de Hugo Santiago, con argumento de Borges y Bioy Casares. Porque allí Borges ensaya casi todas las formas posibles que tiene un escritor de participar en la realización de un film. Desde el pacto inicial establecido con el director, que limitaba su aporte –junto con el de Bioy– a la entrega de un argumento, a su posterior y creciente compromiso con el proceso creativo de la película. Aquí Aguilar y Jelicié nos muestran la "entrega absoluta" de Borges a las necesidades de la filmación, que implica una escritura en permanente cambio, atenta no sólo las sugerencias del director sino también a las reglas específicas del lenguaje cinematográfico. Lo notable es que ese *work in progress*, al que Borges se somete voluntaria y gozosamente, se asemeja bastante a su propio método compositivo a la hora de escribir cuentos.

Más allá del caso particular de *Invasión*, lo que Aguilar y Jelicié señalan muy bien es la frecuente insatisfacción de Borges con las versiones cinematográficas de sus historias. Las razones de esa insatisfacción son varias, y lo interesante de este trabajo es que muestra que no responde sólo a motivos estéticos, sino también morales. Se sabe que hay muchos Borges, algunos, a esta altura, ya bastante conocidos: el joven poeta criollista, el maduro hacedor de cuentos, el Borges ciego, el humorista, el reaccionario, el conversador, el Borges hijo de mamá, el fracasado con las mujeres. Ahora, Aguilar y Jelicié nos muestran un nuevo Borges, inesperado: el *Borges mojigato*, que aparece en toda su dimensión por efecto del cine.

En una crítica suya a la película *El hombre y la bestia* (1941), de Víctor Fleming, basada en la célebre novela de R. L. Stevenson *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Borges no sólo reflexiona sobre el arte de la adaptación y sus dificultades, sino que además sentencia, indignado con la pacata moral de Hollywood, que "la ética no abarca los hechos sexuales, si no los contaminan la traición, la codicia, o la vanidad". Varios años después, en 1981, luego de presenciar la versión fílmica de Carlos Hugo Christensen sobre su cuento "La intrusa", se indigna ante la forma en que el director ha hecho explícita una relación de índole sexual que, según Borges, la historia ni siquiera insinúa, y llega a ponderar los beneficios de la censura que el gobierno militar de entonces rápidamente pone en práctica. Aguilar y Jelicié se meten en la polémica de la mejor manera: su análisis en detalle del cuento, el cotejo con la versión cinematográfica y la reconstrucción de las polémicas que supo provocar permiten pensar que tal vez las excesivas libertades que se habría tomado Christensen no son tales, o no son tantas. Un modo, en definitiva, de analizar la relación más general entre cine, literatura y censura que *Borges va al cine* no desaprovecha.

Ambos libros terminan del mismo modo: un breve punto y aparte donde se informa, respectivamente, de la muerte de Arlt y de la de Borges, es decir, la muerte del escritor que va –o que ha ido– al cine. La coincidencia no parece casual y corrobora una idea ya presente desde el título: la importancia de las personas y de su experiencia de ir al cine, sólo interrumpida, en este caso, por la muerte. Pero, además, esta coincidencia final confirma la coherencia de una colección que, más allá de –y junto con– los sesgos individuales que necesariamente aporta cada autor, logra ir imponiendo un estilo propio (incluso en un texto escrito en forma conjunta como el dedicado a Borges). Un estilo que, sin abandonar el rigor de la mirada académica, busca salir del estrecho circuito de la lectura de especialistas. La calidad de la edición y el despliegue generoso de imágenes son un atractivo más para acercarse a estos libros y esperar con ansia las entregas de los capítulos sobre otras idas al cine que están por venir.

Pablo Ansolabehere
UBA / UdeSA