

Ulyses Petit de Murat, la escritura como puente entre la vanguardia y el cine

por Julia M. Bermúdez*



En Buenos Aires, se conforma un campo cinematográfico definitivamente industrializado en consonancia con el desarrollo de los medios de comunicación escritos de carácter masivo. Este proceso es acompañado por numerosas producciones críticas y formulaciones teóricas. Este trabajo se encuentra inmerso en la tarea de reconstruir cómo este campo se ha conformado y de las tensiones que se establecen en él e intenta dar cuenta de la labor de uno de los hombres que sobresalen

dentro de una historia de la crítica del cine: Ulyses Petit de Murat (1907-1983). Su paso por distintos rubros del mundo cinematográfico le otorgan una observación particular de la industria, que se suma al aporte literario e intelectual que realiza.

Su procedencia del grupo modernista ultraísta, ligado a la vanguardia literaria porteña, paradójicamente le permite la entrada a los medios masivos de comunicación en carácter de “espectador especializado” como él prefería definirse.

En los años treinta del siglo pasado, la llegada de una gran cantidad de inmigrantes al país, junto con otras variables, encontró a los intelectuales con la disyuntiva de conformar un imaginario que de cuenta de la nacionalidad argentina. Ejemplos de esta afirmación aparecen materializados en la realización de un calendario escolar con efemérides o en la instauración de la versión “oficial” del himno nacional, así también como con el establecimiento de los símbolos patrios. Con esta misma intención, afloran distintas corrientes historiográficas que articulan sus propias visiones de la historia e instituciones ligadas al ámbito estatal que analizan el pasado y la tradición del país.

Asimismo, los medios masivos de comunicación, embarcados en la tarea de conformar a la cultura de masas sostuvieron un espacio cada vez más amplio. En particular la radio, con alcance nacional, fue utilizada por el poder político o por asociaciones militares para inculcar sus valores. Con otros objetivos, más cercanos al entretenimiento, el folletín melodramático convertido en radioteatro, sirvió también para lanzar relatos sobre el pasado en formato radiofónico. En relación al espacio cinematográfico nacional a partir de 1938, la Academia Nacional de Historia, escogió representantes ante la comisión que controlaría la exhibición de películas cuyo argumento se refiriera a la historia argentina. Cuatro años más tarde, sin que sea posible saber si tal comisión intervino, *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), en cuyo guión intervino Ulyses Petit de Murat, se convertía en un resonante éxito de público en todo el país.

Primeros pasos

El universo literario donde el escritor Petit de Murat inicia su trayectoria ha sido analizado por la investigadora Sylvia Saítta, quien examina el posicionamiento de los escritores, principalmente aquellos provenientes de la izquierda. Estos escritores produjeron rigurosos enfrentamientos y disensos, desarrollados en el conjunto de publicaciones que circulaban dentro del campo literario. En el ámbito local, los escritores se ubicaban en Boedo o en Florida,

en la “literatura social” o en “el arte por el arte”. En esta década, Leónidas Barletta, editaría, desde mayo de 1931, su propia revista “De los que escriben para decir algo”, que fue órgano del Teatro del Pueblo, donde se concentró el elenco más reconocido de Boedo.

Por otro lado, el grupo ultraísta, entre los años 1924 y 1927, organizó su difusión a través de la revista “Martín Fierro”, dirigida por el intelectual Evar Méndez. Desde inicios del año 1927, Ulyses Petit de Murat comienza su tarea periodística publicando en estas páginas los primeros artículos sobre jazz editados en el país.

Esta primera alianza, le posibilita la participación en las polémicas vanguardistas del momento y un singular acercamiento a las personalidades literarias reconocidas de la época, entre ellas Jorge Luis Borges, Oliverio Girando, Raúl González Tuñón y Leopoldo Marechal. Junto con estos literatos, Petit de Murat tiene un acercamiento a la figura del político Hipólito Yrigoyen. Con respecto a su particular visión sobre la publicación aclara “...fuimos grandes amigos de quienes integraban Boedo; la polémica de Martín Fierro y Boedo fue un invento. Existía una diferencia: para ellos la literatura era parte de una lucha social; para nosotros, la literatura tenía valor en sí misma.” (Huberman, 1979: 40-41)

El núcleo carismático de los martinfierristas era el escritor Ricardo Güiraldes, idolatrado por los jóvenes ultraístas. Este fallece en París, a finales de 1927 y con este acontecimiento se acelera el fin de la revista. Se anuncia un número especial dedicado a su memoria pero, en el interín, muchos de los integrantes de “Martín Fierro” fundan un Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes, con el objeto de adherir a la postulación del veterano caudillo radical. Esta acción, entró en abierta colisión con Evar Méndez que, además de tener una postura alvearista, no quería que se introdujera la política en la publicación. Los escritores no enviaron sus colaboraciones para el número especial dedicado a Ricardo Güiraldes y “Martín Fierro” no apareció más. La nueva agrupación política fue presidida por Jorge Luis Borges y la sede formal era su propio domicilio en Quintana 222. Además lo acompañaban Leopoldo

Marechal, Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, Francisco López Merino, Macedonio Fernández, Carlos Mastronardi, Santiago Ganduglia, Raúl González Tuñón, Pablo Rojas Paz, Sixto Pondal Ríos, Roberto Arlt y Francisco Luis Bernárdez. Es decir, los mejores exponentes de la generación literaria del veintidós. De esta relación con la vanguardia intelectual, Petit de Murat tomará algunos elementos nacionalistas, particularmente de las obras de Benito Lynch y de Horacio Quiroga, a pesar de que estos escritores no adherían en forma estricta a los cánones martinfierristas.

Del Ultraísmo a Hollywood



Ulyses Petit de Murat se incorpora a la sección musical del diario *Crítica* a cargo de Enrique González Tuñón, el 23 de agosto de 1931. Con el alejamiento de este escritor, la dirección de esta página es encargada a Petit de Murat, quien incorpora nuevos rubros de información musical, dejando de lado el

predominio de la glosa tanguera que favoreciera el director anterior. A mediados de 1933, aparece el suplemento literario la “Revista Multicolor de los Sábados” a su cargo. El mismo contaba con la colaboración de Jorge Luis Borges y estaba dedicado a la divulgación de cuentos, reseñas bibliográficas, traducciones de autores extranjeros y artículos de carácter científico. Esta revista deja de salir el 6 de octubre de 1934. En sus memorias, Petit de Murat evoca esa época con la siguiente anécdota: “Natalio Botana me encargó la dirección de un suplemento literario en colores. ‘Búsquese un secretario’, me dijo. Volví con el nombre de Jorge Luis Borges.” (Huberman, 1979: 40-41)

Promediando el año 1931, el periodista y director cinematográfico, Arturo S. Mom deja vacante la jefatura de la página de cine. Eduardo Bedoya, entonces subdirector del diario convocó a un concurso para suplir el cargo. Petit de Murat gana el certamen con un trabajo estableciendo el paralelismo entre Greta Garbo y Charles Chaplin y se hace cargo de la sección. Su inserción en el periodismo profesional le permitió independencia económica hasta que comenzó su labor como guionista cinematográfico. En la redacción del diario trabajó como jefe de la página de cine entre 1931 y 1938, y a partir de este año realiza colaboraciones regulares hasta 1941. Paralelamente, publica sus libros de versos, entre ellos “Conmemoraciones” y “Las Islas”. Con este último obtiene el Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires en 1935. Sólidamente establecido como escritor profesional, el paso por *Martín Fierro* y *Crítica* le abrió las puertas a otros medios, ensanchando su campo profesional: “...Las oportunidades iban apareciendo solas. No era época de antesalas para que lo atendiera el encargado de un suplemento literario; las páginas de El Hogar recibieron, por ejemplo, a muchos martinfierristas. Recuerdo una antología que publicó esa revista, dedicada a jóvenes autores... como una respetuosa apuesta con el futuro” (Huberman, 1979: 66-67).

Indudablemente, insertarse en un medio masivo como *Crítica* brinda a Petit de Murat la posibilidad de explayarse en temas culturales a partir de la novedad. Sobre este tema en particular, opina del diario: “...En sus columnas se habló por primera vez de la Nueva Sensibilidad. Y que Oliverio Girondo

reivindicó en las columnas de Martín Fierro, la revista literaria que suministró a *Crítica* algunos de sus más grandes redactores, caso inusitado en la historia del periodismo mundial, donde Poe, Gide o Dickens son hechos aislados”. (Huberman, 1979: 66)

A inicios de 1933, a solicitud de Natalio Botana, se pidió un ayudante para la sección de cines donde Ulyses Petit de Murat firmaba las críticas cinematográficas en la columna “Sombras y sonidos”. Una vez realizado un pequeño concurso sobre temas del séptimo arte, compartió página con el periodista Roland, Andrés Rolando Fustiñana.

Durante el año 1935 Ulyses Petit de Murat comienza su trabajo en el extranjero además de su labor como periodista cinematográfico local. Participó en la distribuidora londinense Gaumont British y la parisina Pathé Natin, además de desempeñarse como asesor cinematográfico dados sus conocimientos del mercado latino. Entre los numerosos viajes que realizó, asiste a Gran Bretaña como cronista exclusivo de *Crítica* y este hecho le permite familiarizarse con las primeras figuras de la cinematografía mundial. Durante el tiempo que escribió estas notas de viaje, la columna del diario tenía por título “Tras de las cámaras de Londres y París”. De esta manera, por ejemplo tuvo la posibilidad de asistir a la filmación de *39 escalones* (The 39 steps, EEUU, Alfred Hitchcock, 1935) donde aprendió los rudimentos técnicos relativos a la truca. Incluso emprendió la ejecución de algunas tareas internas de los estudios relacionadas a la preproducción de cine y tuvo contacto con especificidades y novedades relativas a la técnica cinematográfica.

Este entrenamiento en el extranjero, se encuentra reflejado en sus textos críticos, donde permanentemente comenta el aspecto inexperto del cine local y por esta razón, su columna se convierte en un espacio de defensa de la industria nacional, en el cual a toda película argentina le rescata algún aspecto positivo, aunque sea ínfimo.

Con carácter positivista, exalta aquellas producciones realizadas en el país, que considera “de calidad”. Es por esta razón que escribe sobre el film *Puerta cerrada* (Luis Savlavsky, 1939) generada en los estudios de Argentina

Sono Film, como una buena demostración de la cinematografía nacional y la superación lograda por uno de sus más auténticos valores, el director Luis Savlavsky. Petit de Murat de esta forma pondera al sistema industrial:

No sólo la dirección se destaca en `Puerta Cerrada´. En cierto modo es una demostración definitiva de que los métodos del cine como industria han progresado notablemente. Estamos seguros de que los estudios de San Isidro, con su planta técnica actual y sus procedimientos modernos, no podrán editar películas inferiores desde el punto de vista de la industria en sí. (Petit de Murat, Crítica, 1939a:4)

Ejemplificando este interés por sostener toda producción del país, aún en elementos mínimos, comenta sobre el film *Retazo* (Elías Alippi, 1939):

Se incorpora modestamente, sin mayores pretensiones, al acervo aceptable de la cinematografía nacional... El valor esencial de `Retazo´ está constituido por la presencia convincente de Paulina Singerman (...) Creemos que [ella] es una figura de relieve decisivo en nuestro cine, tan parco en valores y su creación de `Retazo´ no hace sino confirmar las optimista hipótesis que , unánimemente, hizo la crítica con motivo de su debut en la pantalla, el año pasado (...) [El film] cumplirá mejor su destino a medida que vaya alcanzando el sector de los públicos más dispuestos a la diversión que al análisis prolijo. (Petit de Murat, Crítica, 1939b: sd)

Asimismo, celebra aquellos films locales, con factura técnica y elenco calificado, subrayando los logros profesionales, sobre *Medio Millón por una mujer* (Francisco Mujica, 1940) analiza el rol del director quién sobre un esquema teatral logra una realización sólida y convincente. Elogia la labor del protagonista y el rol del estudio cinematográfico, combinación que conlleva a una obra cinematográfica eficaz:

Elías Alippi pone al servicio de su rol, la fineza de su magnífico temperamento de neto actor cinematográfico. Sobrio en el ademán, expresivo pero sin acentuación enfática en los gestos, de dicción extraordinaria, es sin duda uno de las más grandes figuras de la pantalla argentina...`Medio millón por una mujer´, aparte de los valores señalados y de los que corresponden a la planta técnica de Lumiton ostenta decorados de gran fuerza plástica, ejecutados por el arquitecto Conord. (Petit de Murat, 1940d:3)

Aún aquellas producciones nacionales que considera como películas de calidad dispar, destaca elementos con el afán de sostener una crítica didáctica, de carácter pedagógico. En la reseña de *Ambición* (Adelqui Millar, 1939) cuestiona la labor del director, quién a pesar de presentar languidez en el ritmo del film, muestra una innegable pericia en el manejo de las cámaras. Advierte en él, el hombre avezado y profesional. Agrega en relación al argumento:

...se basa en una obra carente de méritos, escrita por el autor francés Michael Allarc. Los esfuerzos realizados por los adaptadores, Adelqui Millar y José Cairola, ha sido, un tanto infructuosos. Conspiraba contra su labor el hecho de referirse este asunto a un tema local de París, con alusiones continuas a batallas estéticas de las cuales sólo hemos tenido un vago vislumbre en nuestro país. (Petit de Murat, Crítica 1939c: 4)

Esta característica de rescatar elementos valiosos en los films nacionales lo podemos observar en la crítica del film *Casamiento en Buenos Aires* (Manuel Romero, 1940), donde luego de calificar a este film como eminentemente comercial gracias a la labor de la actriz Niní Marshall, en su rol de Catita, cuestiona al argumento como “deleznable”:

Todos estos defectos, y otros que sería difícil detallar, dada su extensión no malogran en nada la seguridad de boletería que manifiesta `Casamiento en Buenos Aires`. La personalidad de

Catita, única estrella que hasta ahora no ha fallado como atracción inigualable, basta y sobra para darle categoría de película productora de dinero, que contará con el auspicio de vastos auditorios... (El director) no logra el nivel de `La rubia en el camino´ ni cumple las promesas que se vislumbraban en `La muchachada de a bordo´ Dirige superficialmente, sin convertir en verosímiles los procesos humanos que pretende abordar. `Casamiento en Buenos Aires´ ganaría mucho si en lugar de aparecer Catita al lado de una pareja lánguida y sentimental, se convirtiera en una de esas comedias donde vuelan postres por el aire en cuya verdad nadie repara. (Petit de Murat, Crítica, 1940a:3)

Otro ejemplo de esta indulgencia para con el cine realizado en el país es la crítica del film *De la sierra al valle* (Antonio Ber Ciani, 1938) donde el texto comienza con la abatida oración:

No sin tristeza vemos esterilizarse un esfuerzo de dirección, de cámara, de montaje, en la tarea imposible de llevar a la vida cinematográfica un asunto como el que motiva la filmación de la película de S.I.D.E. `De la tierra al valle´ ha llevado las cámaras argentinas en un esfuerzo extraordinario, digno del mayor estímulo al corazón de las sierras cordobesas fuente inagotable de inspiración para... [quienes] ejercen su talento en una concepción plástica... El resultado no puede ser mejor y más reconfortante... [el protagonista León Zárate] es la figura de `De la sierra al valle´. Tiene auténtica calidad cinematográfica. Salvó con su aplomo personal, con sus calidades de actor sobrio y entonado, los escollos contra los que lo lanzaba el libreto. Su caracterización la reputamos perfecta. Es el único que, de todo el reparto, acomoda su personalidad, sin esfuerzo visible, como corresponde a un intérprete de verdadera clase, al ambiente en que el asunto se desarrolla. (Petit de Murat, Crítica, 1938:5)

En la columna de cine del diario Petit de Murat traza este pensamiento de valorización y exaltación hacia lo argentino. Ejemplo de esta afirmación es el análisis de aquellos personajes que muestran actitudes relativas al comportamiento patriótico o moral. Es el caso del análisis de la película *Nuestra tierra de paz* (Arturo S. Mom, 1939), biografía del prócer José de San Martín. La imagen idealizada del Libertador se advierte como un prototipo romántico, subrayando las características del héroe, a la manera de enseñanza ilustrada. A partir de estas reseñas en las que exalta la temática, tanto histórica como de vidas ejemplares, se advierte el mismo lineamiento de trabajo que sostendrá años más tarde en la realización de guiones, principalmente para el sello cinematográfico Artistas Asociados Argentinos. En esta reseña, Petit de Murat elogia:

Nos vuelve a la atmósfera cándida de la historia de Grosso “grande” San Martín habla desde un pedestal. No lo vemos nunca postrado, si no es para morir. Su conversación, tanto como la de aquellos que lo rodean, es completamente inmortal...Nuevas zonas se abren para nuestro cine. Ahora los estudios locales se internan en la zona costosa y llena de dificultades de la historia...Es un film que marca, en tal sentido, un ponderable esfuerzo. Aborda la vida del héroe por excelencia de nuestro breve pasado histórico. Lo hace sin sutileza, pero con dignidad...Nos presenta un despliegue de medios muy superior al que es habitual en películas argentinas. Como ensayo de biografía cinesca ocupa un lugar pionner, ya que el parlante nacional tuvo muy pocas e incompletas alusiones al régimen rosista y el mudo realizó con gran parquedad de elementos films del tipo de ‘Dorrego’ hoy, felizmente olvidados. (Petit de Murat, Crítica, 1939d:5)

En estos comentarios se advierte una estrecha relación con otras voces de la literatura de nuestro país, específicamente con los escritores Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, admirados por el cronista por ser los encargados

de “inventar una tradición”, es decir, de transmitir y corporizar una imagen del pasado. En el campo literario, sosteniendo un proyecto de argentinización, el escritor Rojas aspira a definir una “cenestesia colectiva” en resultado de la interacción del agregado biológico con un medio geográfico, la cual, junto a una “memoria colectiva” y una “lengua nacional”, conformando un “yo colectivo”, expresión de la “conciencia nacional”.

La actitud de valorar los elementos e imágenes nacionales está exaltada en películas como *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941), relato sobre la vida del cura Gabriel Brochero. En el análisis de este film, parte de la comparación de los modos de producción de los estudios argentinos con los de otros países, en consecuencia puede establecer un paralelo entre los escritores clásicos franceses y el autor del poema Martín Fierro, por ejemplo rescatando los valores de lo nuestro y afirmando que con el tiempo, el campo cultural argentino tendrá producciones del nivel de los europeos, a quienes les preceden siglos de cultura. En esta reseña expresa las mismas ideas que profesa hacia el ocaso de su vida: partiendo de nuestra realidad, existen temas que son universales. Y dentro de esta línea de trabajo, es cómo el cine argentino ganará un espacio a nivel mundial, dominando el mercado de habla hispana. Sobre el particular, detalla:

Mugica, o Romero o Amadori, están a una distancia astronómica de Frank Capra o Ernest Lubitsch. Lo importante es lograr nuestra expresión. No alcanzar las exquisiteces de Baudelaire y sí el aura fresca, por ejemplo de un Ricardo Güiraldes... No, el cine argentino no es un problema, ni un sueño errado. Es un hecho que tiene sus raíces en la natural preferencia de un público a oír su propio lenguaje. ... Tenemos que tener un cine, un teatro, una literatura, canciones, como una forma de comunicación...El cura gaucho es cine nuestro. Sigue la línea simple y eficaz de `Viento Norte` y `Prisioneros de la tierra`. Es bueno que al fin un director haya visto el paisaje de Córdoba y no se haya sido vencido por su pintoresquismo. Es bueno que haya dado a un actor de la magnífica

fuerza de Enrique Muiño la composición dificultosa, bellamente lograda, de un personaje argentino... Los paisanos, vistos por los hombres de Esmeralda y Corrientes¹, resultan, más bien, deprimentes. Ya fatigó con exceso el mal teatro a ese gaucho inencontrable en la campaña argentina (...) Pero no debemos engañarnos; no es en ese tipo de films en el que se afirmará la autonomía del cine local. En el cuadro de nuestra realidad esencial existen temas susceptibles de universalización (Petit de Murat, Crítica, 1941a:3)

En correspondencia con este pensamiento sobre la autenticidad de lo argentino, en la crítica del film *Sol de Primavera* (José Agustín Ferreyra 1937) al mostrarse tareas y personajes rurales, el cronista ensalza sobriamente:

Modesta, sin pretensiones y sin grandes alardes de realización puede situarse entre las buenas expresiones locales...[la película] permite la intercalación de varios pasajes sentimentales logrados con recursos lícitos, y la oportunidad, por un ambiente que enfoca, de mostrar soleadas estampas campesinas, trigales mecidos por el viento, escenas de la siega y la trilla en las vastas llanuras pampeanas, interesantes faenas rurales, ciclos de vastedad infinita, entremezclados con algunas bellas imágenes eglógicas muy bien fotografiadas. (Petit de Murat, Crítica, 1937a:3)

En relación a las producciones cinematográficas extranjeras, sus producciones críticas son más rigurosas, especialmente los aspectos técnicos y actorales. Los desempeños dentro de los distintos roles tanto en la actuación, como en la dirección, el trabajo con las biografías y filmografías, así como

¹ El investigador Pedro Ochoa comenta sobre el film *Tres anclados en París* (Manuel Romero, 1937) cómo se caracterizaban los integrantes de las orquestas de tango, en el extranjero, vestidos como gauchos. En este film, participa la orquesta de Enrique Delfino, cuyos integrantes visten este atuendo típico. Curiosamente, en 1957, Petit de Murat comenta que los personajes de *La Guerra Gaucha* eran gauchos de "Corrientes y Esmeralda" subrayando esta posición.

informaciones sobre las diferentes cinematografías internacionales son temas constantes de examen. En el artículo a propósito de la película *Nada más que una mujer* (Nothing more than a Woman, EEUU, Larry Lachman, 1934) de la productora Fox expresa:

Veamos a Berta Singerman como actriz cinematográfica. En este sentido esencial, debemos anotar cualidades y defectos que se contrabalancean, hasta determinar, en conjunto, una labor correcta y de indudable simpatía. El defecto más notable de Berta Singerman como actriz cinematográfica es su manera de marcar el fraseo con esa artificiosidad pausada y reflexiva que sienta bien a las actrices dramáticas en el teatro, pero que es un “handicap” contrario a la labor cinematográfica (...) tiene temperamento suficiente para el cinematógrafo, aunque todavía no se halla en condiciones de enfrentar las cámaras en una labor muy comprometida. (Petit de Murat, Crítica, 1940b:3)

El estreno del film *La solterona* (The old maid, EEUU, Edmun Goulding, 1939) es la excusa para realizar afirmaciones sobre el star system norteamericano. Compara las trayectorias de las protagonistas y afirma:

Miriam Hopkins es una de las primeras actrices de la pantalla mundial. Sin embargo estamos muy tentados, en cuanto hacemos algún balance panorámico, de olvidar. Ese rostro chato, sin belleza fina, pero convincente y enérgico, se nos quedó grabado a través de una sola escena terrorífica y episódica de “El Monstruo” versión de “El hombre y la bestia” de Stevenson²... El rictus cruel de su boca, la desesperación que se anida en el arco de sus cejas, la vehemencia de sus ademanes salieron a flor de pantalla y todo el mundo se maravilló... [A Miriam Hopkins] se le presenta una oportunidad estupenda, nada menos que al lado de la actriz que ya

² En relación a esta obra literaria, Petit de Murat realiza el guión cinematográfico del film *El extraño caso del hombre y la bestia* (Mario Soffici, 1951)

muchos suponen sin rival. Sin anticiparnos a la proyección de “La solterona” (...) pensamos que habrá match Bette Davis versus Miriam Hopkins! En un terreno refinado, en el vértigo ardiente del conflicto de almas, se ventilará en definitiva esa extraordinaria oposición. (Petit de Murat, Crítica, 1940c:3)

En el caso de obras innovadoras del lenguaje cinematográfico como es el film *El ciudadano* (Citizen Kane, EEUU, Orson Welles, 1941) el cronista sostiene, subrayando los logros del director:

En su construcción, Orson Welles vuelve a esa concepción primaria y eterna que hace del hombre _como en Sófocles, como en Eurípides_ un símbolo de la lucha contra el destino, y de la vida del hombre, una vasta tragedia con final de cenizas. Orson Welles nos ha dado la mejor película que haya salido de Hollywood en muchos años. Sus innovaciones, en definitiva, tal vez no sean más que la continuidad de hallazgos que el cinematógrafo francés, el ruso y el alemán habían tentado alguna vez, antes de su posterior decadencia. Su fórmula rítmica, su falta de continuidad cronológica, su relato no sujeto a ningún canon convencional, tiene antecedentes en la literatura, el teatro y el cine `El Ciudadano´ es la más importante creación cinematográfica salida de estudios de cualquier parte del mundo hasta la fecha. No es el caso dirimir si usó lentes especiales. Mucho más importante que esos balbuceos técnicos es el resultado (...) al lado de Orson Welles, la última película de Lubitsch, por ejemplo, pertenece a una etapa infantil del cinematógrafo. (Petit de Murat, Crítica, 1941:3)

Conocedor del medio, rescata los elementos industriales. En sus producciones como crítico de cine, muestra esta noción, comparando lo tecnológico, así también como las dinámicas de producción que se realizan en nuestro país con las prácticas en el extranjero. Consecuente con este

pensamiento, tiene una actitud positiva hacia toda la producción argentina a la que califica de joven, incipiente y prometedora.

Esta comparación de los modos de producción de los estudios argentinos con los de otros países son expresados en crónicas de viaje, en los que su contemplación le permite construir un paralelo entre escritores de la talla de su admirado Charles Baudelaire y el escritor Ricardo Güiraldes, rescatando los valores locales. Sostiene que en futuro, el campo cultural argentino tendrá producciones del nivel de los franceses e ingleses, a quienes les preceden siglos de cultura. Esta admiración al escritor argentino, continúa durante toda su vida y teniendo como referente al autor de “Don Segundo Sombra”, Petit de Murat desarrollará en su rol de guionista, algunos de los componentes que conforman el código estético del criollismo literario.

Otro tópico sostenido por el cronista en su labor crítica, es el crecimiento de la industria cinematográfica de nuestro país, donde propone hallar una regularidad y ritmo que permitan un incremento sostenido. Plantea una fisonomía propia, con proyección y progresión lenta hasta conseguir el dominio de los medios técnicos. Convencido de estos postulados observa al cine nacional en el camino técnico correcto o pronto de ser logrado. Desde su mirada, una ventaja de nuestro cine es la rentabilidad porque comparado con otras cinematografías, los costos son inferiores. Según sus observaciones en el exterior, las principales industrias del cine invierten en el cachet de una estrella la misma suma que se gasta en una producción nacional. También es interesante rescatar el posicionamiento de Petit de Murat con referencia a lo presentable, donde prima una visión impresionista sobre el buen gusto.

Tiene una visión puramente industrial del cine, los comentarios son sobre aspectos cinematográficos, es decir no cuenta simplemente el argumento, o la anécdota de la película; tampoco realiza valoraciones, en el sentido de bueno o malo especialmente sobre los aspectos de la realización. Habla de eficiencia cuando enmarca la interpretación como resultado de trabajos respaldados por las trayectorias artísticas u observa las consecuencias del gag teatral en el cine; y como buen integrante de ese campo -que conoce

íntimamente- se desempeña como un acólito que enseña, describe el camino a otro.

Para él, las producciones son viables o no, es decir su comentario se encuentra dentro de parámetros de posibilidad, una película resultó o tendrá éxito si el aparato industrial de Hollywood mostró su poder; si los artistas participantes tienen un buen posicionamiento con el público; si determinada industria tiene regularidad y ritmo sostenido. En este sentido, la defensa de la industria cinematográfica nacional, debe estar estimulada y apoyada por el público y por el Estado. Es una crítica rica en análisis, donde se destacan los aciertos y se mencionan los errores, aunque también se buscan sus causas.

Sobre su definición de la crítica cinematográfica, Petit de Murat tiene un profundo conocimiento de los textos académicos en relación con la historia del arte y en su opinión los argumentos sobre cine aún no han alcanzado los niveles de teorización que registra la estética en otras áreas; si bien reconoce el trabajo de los pioneros cinematográficos como Eisenstein o Pudovkin, opina que la estética en general se rige por la labor de otros teóricos clásicos como Aristóteles o Benedetto Croce. Y observa que se inducen los grandes principios de la cinematografía “...derivándolos de la pequeñez siempre transitoria de la técnica...” (Huberman, 1979:104)

Cuando analiza la calidad de una crítica, tiene en cuenta el rigor del comentario, el profesionalismo y la aceptación del medio como mercantilista e industrial. Por esta razón encuentra un escollo cuando el producto a analizar es comercial pero la crítica “...tiene que pertenecer ajena en virtud de su esencia misma.” (Huberman, 1979: 105). Si bien conoce los mecanismos de producción de la crítica periodística cinematográfica, sabe fehacientemente que el espacio en el periódico debe ser “llenado” todos los días y está determinado por los avisos comerciales, y esto no justifica confrontarse sólo con los valores mercantiles: “...Lo único que podría impedírsele a esa crítica es que distinguiera entre las relaciones que están asentadas en móviles puramente comerciales y aquellas que comportan una evasión a las rígidas fórmulas

vulgares de la industria, no dejándose impresionar, en su función rectora, por el débil juicio que comporta un éxito pasajero.” (Petit de Murat, 1954:304)

Contradictoriamente, maneja dos parámetros extremos y le exige al crítico en función de ellos: por un lado el carácter de inmediatez que posee un medio masivo de comunicación y por otro lado una distancia, relacionada con la teorización, con las herramientas que el espectador común no posee. En pos de esta posición trabaja con la idea platónica de la verdad donde se une, aunque sea por caminos transversales, a la noción de belleza.

Observa que no abundan críticos cinematográficos buenos en el medio periodístico, pero los encuentra en la producción, donde se intenta corregir el apego a fórmulas y rutinas exitosas. Descarta enérgicamente a aquellos colegas que practican el “parasitismo e improvisación” dentro de las observaciones que no superan el nivel del comentario habitual cinematográfico como si fuera una tertulia familiar. Define a la crítica periodística como especulativa ya que no corrigen los vicios de apego a las rutinas y las fórmulas tradicionales. Sin embargo, este escritor vislumbra que otros sectores de la industria cinematográfica, como es el ámbito de los guionistas sí tienen una suerte de procedimiento y formulismos a seguir.

En otros medios masivos de circulación periódica, con otro perfil de lector como son *El Hogar* y *La Nación*, sus producciones poseen numerosas referencias textuales de autores consagrados de la literatura universal. Estas críticas, sin embargo no tienen la periodicidad y constancia que las que aparecen en *Crítica*. Aparecen nombrados poetas y filósofos franceses e ingleses a los cuales admira. Es recurrente la aparición de Mallarmé, Paul Valery, Baudelaire, James Joyce, William Shakespeare, Charles Dickens, Marcel Proust. Esta práctica tiene su correlato en su tarea de traductor tanto del inglés, como del francés que desempeña eventualmente en forma rentada. Dentro de sus elaboraciones críticas, el cinematógrafo posee el estatuto de obra de arte cuando en las producciones se encuentra antecedentes de la literatura o el teatro clásico occidental.

¿Qué se debe mostrar en el cine argentino? (Pinta tu aldea y pintarás al mundo)

Como mencionamos anteriormente, durante los años treinta Ulyses Petit de Murat comienza su labor como crítico cinematográfico en las páginas del diario *Crítica*. Son tiempos políticamente versátiles. En relación a este universo, el investigador Darío Macor examina las representaciones que se asocian con los términos década infame. Estos años “...han quedado en la memoria colectiva como período de crisis profunda... donde muchos de estos rasgos estaban inscriptos en las modalidades que la política argentina había asumido a partir de la ampliación de la participación electoral producida en 1912.” (Macor, 2001:139). La instauración de las fórmulas institucionales republicanas construyó diversas filiaciones políticas fundadas en visiones totalizantes y deslegitimadoras del otro. Los gobiernos del presidente Hipólito Yrigoyen y de Marcelo T. de Alvear y luego de la revolución del 6 de setiembre de 1930, las presidencias de los generales José Uriburu y Agustín Justo personifican dos polos opuestos de pensamientos. En ese sentido se establece el significado de la “causa” radical y la “razón” conservadora, ambas ineptas para considerar genuina la existencia de una oposición.

Dentro de este clima sociopolítico y promediando la década, Petit de Murat se relaciona con el poeta Homero Manzi. Ambos escritores son seducidos por las ideas profesadas por el movimiento político F.O.R.J.A. (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina)³, grupo político consecuente con el pensamiento del historiador y economista Raúl Scalabrini Ortiz. Apoyado en este ideario, tanto en sus críticas cinematográficas como en su producción como guionista resaltan las gestas, epopeyas y próceres de nuestra historia, que exaltan el coraje del gaucho y honran al *ser argentino*. Durante el año 1939, en una entrevista realizada por el periodista Carmelo

³ Esta agrupación funcionó desde el 29 de junio de 1935 hasta el 15 de noviembre de 1945 y en ella militaron el mismo Manzi y Arturo Jauretche hasta el advenimiento del peronismo.

Santiago, el escritor Petit de Murat es nombrado como un “enamorado de las cosas nativas” que busca en su trabajo una “esencia eminentemente argentina” (Santiago, 1938:60-61). Recordemos que el año anterior escribe su primer texto cinematográfico junto con Darío Quiroga: *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939). El libro está basado en cuentos de Horacio Quiroga. Esta película, señala algunos de los elementos característicos de la producción del guionista, esbozados insistentemente en su trabajo como crítico cinematográfico al estimular a un cine con personajes y temáticas nacionales.

La dupla Petit de Murat – Manzi es convocada por la productora *Artistas Argentinos Asociados* como adaptadores y guionistas del sello y comienza una labor jalonada por el éxito comercial. Sobre el trabajo en común con Homero Manzi, Petit de Murat recuerda:

En el sentido de poner voluntad a la tarea, me parece que le hizo mucho bien a Manzi asociarse conmigo. Y yo, a través de él, conocí lados muy profundos de lo popular. Él lo manejaba a la perfección, sin ninguna caída en lo populachero, como lo muestran sus tangos y milongas (...) únicamente con Homero fue una colaboración a un riguroso cincuenta por ciento... Era un notable repentista, con una gran facilidad poética y algunos de sus versos eran, en realidad, muy buenos. Siempre me sorprendió que pudiese escribir un tango en unos minutos, en un alto de la filmación. (Salas, 2001:200)

Para *Artistas Argentinos Asociados* la reunión de ambos guionistas, con singulares personalidades era sinónimo de calidad. También era conocida la pasión de Homero Manzi por la noche, lo que lo convertía en indisciplinado para con el trabajo, tenía su contrapartida en la figura de Petit de Murat quien tenía fama de cumplidor. Años más tarde el guionista afirma: “La asociación de Homero Manzi conmigo colocó después al cine argentino en el mundo. Dominamos el mercado de habla española.” (Petit de Murat, Búsqueda, 1982:78-81)

Luego del éxito logrado con *El viejo Hucha* (Lucas Demare, 1941) llega la consagración definitiva del binomio con *La Guerra Gaucha* (Lucas Demare, 1942) adaptación de la novela del mismo nombre de Leopoldo Lugones. Petit de Murat recuerda el estreno de la película con la misma vehemencia y apasionamiento que la obra conlleva, tanto en los inconvenientes que surgieron en la post producción del film como en la noche de su primera exhibición. Esta película fue un éxito de recaudación y permaneció diecisiete semanas en la sala de estreno. Mereció galardones a nivel nacional, como así también el Premio de la Asociación de Cronistas de Cine. Petit de Murat, años después, comentaba sobre el proceso de preproducción de la película:

Yo sigo pensando que no había nada especialmente cinematográfico en ese libro. Lugones era un poeta formidable, pero no estaba dotado para la narrativa. ¿Pero cómo soslayar al monumental Lugones, contra el que guerreamos tanto en una época, por su énfasis tremendo en la ortodoxia poética de la rima en el metro, pero que siempre nos impresionaba. (...) Pero Homero me convenció diciéndome: `Mirá, la obra nadie la leyó, ni la leerá, pero Lugones es prestigioso e importante´. (Petit de Murat: 1959: 125)

De esta manera, como comenta el investigador César Maranghello, Leopoldo Lugones, fue traspuesto al lenguaje del cine por representantes de dos escuelas literarias distintas: la temática social del grupo de Boedo, encarnada por Manzi, y la postura ultraísta de la revista *Martín Fierro*, de la mano de Petit de Murat.

Otro de los éxitos de la dupla Petit de Murat – Manzi fue *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944) basada en el texto “Vida de Dominguito” de Domingo F. Sarmiento. La realización fue supervisada por las nietas del político. Este profundo cuidado en los detalles visuales y en la fiscalización histórica, nos conduce nuevamente al mito de los orígenes del país, exaltando a los personajes de nuestros relatos fundacionales.

Siguiendo esta línea en su producción escriben el libro cinematográfico de *Pampa Bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945). En este film se cuenta la historia de un asentamiento durante la conquista del desierto. Paralelamente al estreno de la película, Manzi publicó en la revista *Sintonía* un artículo sobre el momento histórico en que se sitúa la acción cinematográfica, y la figura del polémico Juan Manuel de Rosas, en relación con su propio pensamiento político. *Pampa Bárbara* se encuentra en la línea de trabajo, donde se rescatan elementos telúricos e históricos. Junto a estas ideas sobre lo que debe ser lo nacional y dentro de esta visión de hacer patria desde lo cinematográfico, es significativa la leyenda final de la película, donde figura la expresión: "...También es patria lo que no tiene estatua!" Nuevamente los elementos resaltados tanto desde el modo de producción como desde la temática nos muestran una serie de imágenes que se acercan a fórmulas formativas, mediante las cuales el público aprende a ser argentino. Dentro de la anécdota del film, nuevamente se destacan los elementos del criollismo estético: el héroe que enfrenta a un medio hostil, donde su coraje y hombría serán sus herramientas de lucha; planteando también las ideas de Homero Manzi sobre el revisionismo histórico hacia la figura de Juan Manuel de Rosas y el proceso unitario. La obra codirigida por Lucas Demare y Hugo Fregonese, mezcla elementos del género western y del melodrama, acentuando la aventura, con elementos eróticos.

Durante el gobierno peronista, ambos guionistas se distanciaron por sus opiniones políticas. El investigador Jorge Miguel Couselo, considera:

La separación del dúo autoral puso al descubierto características de sus componentes. A Manzi la muerte lo sorprendió en el intento de una temática popular: la vida de José Betinoti en *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950) y el nacimiento del fútbol argentino en *Escuela de Campeones* (Ralph Pappier, 1950), libros frescos y fluidos. Petit de Murat, en cambio, se adhirió a una línea cultista, que optó por autores extranjeros. (Couselo, Capítulo, 1981:sd)

La trayectoria de estos escritores, nos demuestra como su inserción dentro de los medios de comunicación de carácter masivo, como la radio y el cine, determinaron el acceso de un público no necesariamente alfabetizado, al cual se le pudo enseñar diversos aspectos y problemáticas del pasado nacional, a través de productos de un perfil que no descartó en ningún momento el entretenimiento.

Promediando el año 1958, Petit de Murat regresa al país luego de su exilio en México, y prepara el guión cinematográfico de *El romance de un gaucho* (Rubén Cavallotti, 1961), sobre el poema homónimo de Benito Lynch. En alianza con el director Leopoldo Torre Nilsson trabaja como guionista en tres películas con temática histórica y personajes emblemáticos del criollismo. En esta línea adapta el poema de José Hernández sobre las andanzas del gaucho y paisano obligado a ingresar al ejército y luego se convierte en desertor. *El Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) con la colaboración de Beatriz Guido, Luis Pico Estrada, Edmundo Eichelbaum y Héctor Grossi. Dos años más tarde, realiza el guión de *El santo de la Espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970), basado en la obra homónima de Ricardo Rojas con la colaboración de Luis Pico Estrada y Beatriz Guido; y continuando esta línea de argumento histórico prepara *Güemes, la tierra en armas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1971), basado en el poema “La tierra en armas”, de Juan Carlos Dávalos y Ramón Serrano, donde nuevamente contó con la colaboración de Beatriz Guido y Luis Pico Estrada.

Tanto en las producciones críticas como en su trabajo como guionista, Petit de Murat subraya los prototipos moralizantes y ejemplares. Específicamente, en su labor como guionista tiene dos líneas de trabajo: una recurrente a textos realizados por autores nacionales, donde elige producciones consagradas de la ensayística del país; y otra encarada hacia la adaptación de argumentos extranjeros, basados en clásicos que incluyen valores universales. Nos hemos centrado en las creaciones del escritor relacionadas con temáticas de nuestro país. Coincidiendo con la idea de un

público que va al cine a aprender a ser argentino, se encuentran los fundamentos del pensamiento de este escritor inspirado en la ideología de la dirigencia política de los años treinta, en el ideario del grupo literario martinfierrista y luego del grupo forjista.

Conclusión

A través del análisis de los textos del escritor, las diversas alianzas laborales que desarrolló y un breve recorrido por su trayectoria hemos iluminado parcialmente del pensamiento del escritor Ulyses Petit de Murat. Observamos que a pesar de desarrollar una prolífica carrera en diversos ámbitos, hay una constante temática vinculada a cuál es el cine representativo de nuestro país y cuáles son los elementos que ilustran al cine argentino en forma calificada.

Como crítico del séptimo arte analizó el espacio cinematográfico local e internacional, y su escritura se constituyó en el germen de los postulados que más tarde desarrollaría como guionista. Es este espacio una suerte de pivote o bisagra entre su ideario y su posterior accionar. Su objetivo principal fue aportar para el desarrollo de una industria cinematográfica argentina singular y competente.

Por esta razón, hay elementos persistentes en su itinerario, que atomizan su mirada, y que según él, nos definen y constituyen como argentinos. Rescatar las particularidades de lo nacional es también la preocupación de la clase política de la década del treinta, donde el cronista comienza a ser reconocido. La dirigencia de la época define algunas cuestiones sobre el ser nacional en relación a cuáles son las fiestas cívicas u ordena la liturgia y simbología patria. Y, a través de los medios masivos de comunicación, transmite estos elementos, instruyendo pedagógicamente a los espectadores, lectores u oyentes. En sintonía con las acciones de la época, este escritor desde su columna “Sombras y sonidos”, profesa una admiración a lo universal pero al mismo tiempo interviene activamente en la búsqueda de

características propias. Las relaciones con Natalio Botana y Homero Manzi, constituyeron alianzas que le permitieron integrarse a otros universos masivos.

Esta particularidad se plasma en su vinculación con el mundo intelectual y vanguardista de las letras, donde participa en sus inicios, y al mismo tiempo con el mundo del cine, espacio por naturaleza comercial e industrial.

Bibliografía

Carmelo, Santiago, (1938). "Petit de Murat, escritor de esencia argentina" *Revista Sintonía* Nro. 251, Febrero.

Couselo, Jorge Miguel, (1981) "Literatura argentina y cine nacional" *Revista Capítulo*, Buenos Aires, CEDAL.

Huberman, Silvio (1979). *Hasta el alba con Ulyses Petit de Murat*, Buenos Aires, Corregidor.

Macor, Darío (2001). Partidos, coaliciones y sistema de poder. En Cattaruzza, Alejandro (dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis Económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Tomo VII. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Maranghello, César (2002). *Artistas Argentinos Asociados: la epopeya trunca*. Buenos Aires, Ediciones El Jilguero.

Ochoa, Pedro (2003). *Tango y cine mundial*, Buenos Aires, Ediciones El Jilguero.

Romano; Eduardo (1991). *Literatura/Cine, Argentinos sobre la/s frontera*. Catálogos.

Saítta, Sylvia (2001). Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda. En Cattaruzza, Alejandro (dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis Económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Tomo III. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Saítta, Sylvia (1998). *Regueros de tinta: el diario "Crítica" en la década de 1920*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Salas, Horacio (2001). *Homero Manzi y su tiempo*, Buenos Aires. Javier Vergara Editor.

Fuentes:

Textos escritos por Ulyses Petit de Murat:

Libros

(1970). Carta abierta a los jóvenes del año 2000. Buenos Aires. Editorial Emecé.

(1959) Este cine argentino, Buenos Aires, Ediciones Carro de Tespis.

(1954). El guión cinematográfico: técnica e historia. México. Editorial Alameda.

Publicaciones periódicas

Diario Crítica, Columna Sombras y sonidos:

- (1937), "Motivos simpáticos tiene `Sol de primavera", 22 de setiembre.
- (1938), "Un asunto debilísimo malogra 'De la sierra al valle'", 28 de diciembre.
- (1939a), "En `Puerta cerrada` Savslavsky se supera", 1 de febrero.
- (1939b), "Retazo", 3 de mayo.
- (1939c), "Ambición es un film desparejo", 29 de junio.
- (1939d), "Una excelente película nacional: `Nuestra tierra de paz'", 6 de julio.
- (1940a), "Catita rige el destino de `Casamiento en Buenos Aires", 1 de enero.
- (1940b), "Berta Singerman, como actriz cinematográfica", 23 de febrero.
- (1940c), "B. Davis Versus M. Hopkins", 28 de febrero.
- (1940d), "Buena realización tiene Medio millón por una mujer", 6 de marzo.
- (1941a), "El cura gaucho", 25 de junio.
- (1941b), "Sombras y sonidos en un film revolucionario", 13 de agosto.
- (1982), "Ulyses Petit de Murat: que me llamen poeta", Revista Búsqueda, Nro. 9, Febrero.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires