

El cine como herramienta política

Paco Urondo y la crítica cinematográfica



*Juan Manuel Ciucci**

La recuperación reciente de la obra de Francisco “Paco” Urondo nos ha permitido encontrar una faceta conocida pero poco trabajada de su producción: la obra periodística. Un oficio que lo acompañó durante toda su vida y en el que volcó muchos de aquellos intereses que lo atravesaban en tanto artista y militante político.

Del valioso material que su obra periodística reúne,¹ nos han llamado la atención los artículos referidos al cine, en los que ensayó un perfil de crítico cultural que desplegó, no obstante, en otras artes (el teatro, la poesía, claro). Aquellas reseñas, además, permiten rastrear intereses que reencontraremos luego en su labor como guionista cinematográfico.

Se trata de algunos artículos publicados en la revista *Leoplán* (“Nuevo cine argentino”, noviembre de 1961; “Dimensión e historia del cortometraje”, abril de 1962; “Hombre de cine”, noviembre de

* Docente de Historia de la Industria Audiovisual Argentina en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

¹ AH (2013). *Francisco Urondo. Obra periodística. Crónicas, entrevistas y perfiles 1952-1972*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

1963) y de un texto aparecido en *El Diario de Mendoza* (“Ha comenzado el rodaje del film más ambicioso del séptimo arte nacional”, agosto de 1969).

Lo primero que parece importante remarcar es el contexto en que se publicaron estos trabajos, siendo aún muy deficitarios los estudios dedicados al cine argentino. Tengamos en cuenta que el texto “pionero” (atributo que suele esgrimirse para valorar positivamente su trabajo) de Domingo Di Núbila es de 1960.

En segundo término, resulta relevante destacar la importancia que le otorga Urondo al cortometraje. Parece una atención comprensible en esos años, ya que el formato atravesaba su época dorada, entre otras cosas, porque una generación probó así sus primeras armas cinematográficas. Sin embargo, la historización del cortometraje ha sido siempre incompleta en nuestro país, lo que no es de extrañar cuando se observan las deficiencias generales en la historia del séptimo arte nacional.

En los textos de Urondo, por el contrario, hay algunos pasajes de sumo interés: la analogía entre el corto y el lugar que ocupa el cuento en la literatura, los conflictos que acarrea su comercialización y exhibición, su carácter de espacio de aprendizaje, la libertad que encuentra el realizador en el formato breve, la escuela de los cineclubes junto a una tradición que se va forjando desde el comienzo de las carreras profesionales.

Algunos de los trabajos que destaca marcan una línea de investigación que muchos años después será de fácil recuperación pero que, en aquel momento, indicaba un afán de indagación singular: Fernando Birri con *Tire dié* (1960), Humberto Ríos y *Faena* (1960-1961) o Leonardo Favio con *El amigo* (1960).

Quizás lo que más aporte a un análisis en paralelo entre estas “críticas” y su propia producción sean los conceptos vertidos en torno al creador y las reflexiones sobre la creación artística. “Birri pone sobre el tapete el tema de la conciencia del creador sobre la circunstancia que vive y comparte”, dice Urondo. “Esta necesidad de problematizar la lucidez y la opción frente al mundo del hombre de cine, y del creador en general, deberá ser todavía perfeccionada o adquirida por la totalidad de nuestros realizadores”, sentencia.

El hecho de hablar de otro santafesino no es más que una profunda reflexión que se vuelve sobre la obra de Urondo: lugar en el que el poeta indagó, como pocos, la tensión entre el hacer artístico y los contextos en los cuales produce el artista, en un país como la Argentina, en años de lucha por la “segunda y definitiva” independencia.

Hacia una poética de la militancia

En el artículo “Nuevo Cine Argentino”, Urondo traza un perfil acabado de aquella generación que estaría llamada a marcar a fuego el cine nacional. Al opinar de estas nuevas películas, indica que “uno comienza a ver cosas que conoce, escucha hablar un lenguaje que siente como propio, se tratan pro-

blemas que en general interesan, que son en alguna medida, comunes”. Quizás lo más significativo aquí sea el señalamiento de que “uno comienza a sentirse expresado”.

Ese papel destinado al cine, y desde allí al arte en general, acompañaría la producción del propio Paco. A la vez, proporciona herramientas para pensar la producción cultural de la época. La articulación entre arte y política puede rastrearse en clave de la expresión del sentir popular, con la difícil definición que esto conlleva. ¿Qué puede o debe expresarse? ¿Con quiénes puede dialogar el arte popular?

Intensifica aún más la cuestión la proscripción imperante en los 60 sobre el movimiento político mayoritario, al mismo tiempo que un sector de la intelectualidad comenzaba a revisar sus orígenes y significación históricos. Pensar la relación que tendrá Urondo con el Movimiento de Liberación Nacional (MLN o MALENA) aporta elementos fundamentales para entender su valoración en relación a David Viñas: “Aparecería un escritor como renovador del cine nacional”.

En su papel de crítico cultural, Urondo tiene la capacidad de sumar conflicto a la linealidad de las lecturas y de las propuestas de su contemporaneidad. Aún en tránsito hacia una profunda y activa identificación con el peronismo, sus análisis del cine popular aportan con crudeza elementos para entender de otra manera lo construido hasta allí.

Escribió en “Nuevo Cine Argentino”:

Hacer cine para el pueblo era un buen propósito, pero suele ser peligroso no preguntarse por qué a la gente le interesan ciertas cosas; suponer que ese interés, eso que pide o acepta, es lo único que está en condiciones de recibir, que no puede agudizar su capacidad receptiva, que no tiene posibilidades de mejorar; incluso que no es mejor de lo que se supone,

Resuenan estas palabras al pensar su labor como guionista de *Pajarito Gómez, una vida feliz* (Rodolfo Kuhn), en sintonía con la nueva crítica cultural que comenzaba a leerse en castellano por esos años. Sin datos seguros de que Urondo tuviera un enfoque frankfurtiano, su perspectiva crítica se entrelaza con la lectura política de la industria cultural, atravesada por su propia experiencia editorial al formar parte del grupo editor de la revista *Zona de la Poesía Americana*, que publicó cuatro números entre 1963 y 1964.

Ante un metraje breve

Quisiéramos remarcar aquí algunos conceptos de Paco en torno al cortometraje, que permiten recuperar un material sumamente revelador del período que, como mencionamos líneas arriba, cuesta mucho historiar.

“El cortometraje es habitualmente el medio de aprendizaje y, quien aprende, es mejor que tenga miedo a que subestime su inexperiencia”, propone. Y como consejo para el hacer (un rasgo siempre presente en su voluntad) dirá: “El asunto es que su temor no neutralice”. Para Urondo, el corto será arena de conocimiento, escenario y proceso de riesgo para encontrar un lenguaje personal, como la *palabra justa*.

Por analogía con el cuento, observa en el cortometraje un “género noble y posibilidoso (sic)” que permite realizar obras de jerarquía. El cuento y el corto, abrirían la puerta a un universo propio, con las chances presentes de realización. Esta conjetura está en sintonía con los conceptos vertidos por Rodolfo Walsh acerca de la novela, ese oscuro objeto del deseo al que nunca arribó y con el cual Paco coqueteara en su obra *Los pasos previos*.

El rescate que hace de una “mentalidad cineclubista”, pero liberada de sectarismos parciales, apunta a la necesidad de construcción de un público nuevo, además de ofrecerle un ámbito de difusión y discusión, valores centrales para pensar las posibilidades del arte popular. Inquietudes que preocupaban también a Raymundo Gleyzer y que lo movilizaron a la creación del Grupo Cine de la Base, así como a concebir el modo posible de llegar con sus películas a las bases sociales.

Cronista visita una filmación

El texto más tardío de los aquí analizados permite conocer la faceta de cronista de Urondo y sumar elementos a la valoración crítica del cine de los grandes estudios, o de lo que quedaba de ellos en las experiencias del cine oficial.

Paco visita el set de filmación de un mito del cine nacional: *El santo de la espada*, de Leopoldo Torre Nilsson. La crónica aparece en 1969, cuando Urondo militaba en MALENA, luego de conocer la Cuba de Fidel. Su lectura crítica de esa producción irá de la mano con la esbozada por Octavio Getino y Fernando Solanas en su libro *Cine, cultura y descolonización* (1973).

El humor está permanentemente presente en el relato que nos ofrece de aquella jornada, dando un lugar preponderante al costo que implica la realización de la película. Arranca contando un brindis de San Martín, Alvear y Monteagudo donde lo que realmente importa es otra cosa: “Los nervios de la escenografía estaban vinculados al costo de las copas”.

Esa versión oficial de la historia se da en el marco de una creciente nacionalización y peronización de amplios sectores de la sociedad argentina, lo que fue vislumbrado por la industria y que explica el súbito interés por nuestra historia. Se suma al interés de la dictadura por consolidar el perfil militar del “San Martín Padre de la Patria” que ya había pergeñado Bartolomé Mitre a fines del siglo XIX y que reconfiguró a comienzos del siglo XX el radical Ricardo Rojas.

Y todo eso en las manos de Torre Nilsson, un director que interesaba a Urondo en el nivel formal, pero a quien criticaba por el contenido de sus películas, “donde pareciera flaquear”, dirá. Caracterizó a la

dupla Torre Nilsson-Beatriz Guido (su mujer) como un “binomio (que) pareciera intentar corregir a la burguesía, más que suplantarla”.

Torre Nilsson, que ya había ganado los laureles de la fama, filmó para el poder un prócer de su agrado. De allí quizás surja la fría ironía con que recorre ese set de filmación, que intentó recrear una parte de aquella historia. Con el tiempo, la versión de San Martín construida por Torre Nilsson se convirtió en un clásico y la crónica de Urondo ganó un notable valor documental.

Subtítulos como “Millonada en ropa” u “Ochocientos mil” dan el tono general de la nota que exhibe la obscenidad que esconden los costos del cine. “Todo abarca diecisiete semanas de filmación y ciento ochenta millones de pesos, además del costo de copias y propaganda”, cuenta el cronista. Es que una superproducción así pensada alcanzaba su valor en el despilfarro, la exuberancia. Poco importa que se trate de un prócer o de la película del actor del momento: la inversión sideral es propaganda de sí misma.

En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer habían escrito:

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad que no son sino negocio, les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.

¿Los habrá leído Urondo cuando se sentó a escribir lo que vio en el set sanmartiniano?

Paco navega entre el cronista de la filmación y el de las propias artes de los periodistas, aquí sus “colegas”. “Algunos representantes de la prensa se acercaron con cautela e insidia a los responsables del film preguntando si se iban a presentar todos los aspectos humanos del Libertador”, reflexiona. “Era una alusión a intimidades apócrifas y ofensivas para el héroe de los Andes”, completa con malicia Urondo, como esbozo de aquello no dicho en tiempos dictatoriales.

Urondo desde el cine

Este escueto recorrido buscó reducir el desconocimiento que compartimos ante la obra de Francisco “Paco” Urondo, que por años estuvo perdida o desaparecida. La dictadura cívico militar que azotó nuestro país continuó su sangrienta labor con la obra de aquellos que había exterminado físicamente. La sociedad construida bajo el designio de la teoría alfonsinista de los dos demonios tardó mucho en recuperar trabajos tan importantes como este.

No es casual que se haya dado en años recientes esta reaparición en el mundo editorial argentino y, de la mano de eso, en nuestra cultura popular. Es fundamental recuperar el legado desde la obra, espacio

de producción y apuesta profunda, como fue para toda aquella generación que a partir del estallido de 2001 y las políticas estatales de los gobiernos kirchneristas lograron encontrar vehículos diversos para poder transmitirnos su mensaje político, cultural y revolucionario.

Aún queda un largo trayecto por recorrer para conocer con mayor profundidad la obra de Urondo y, en especial, su relación con el cine. Abordarlo desde sus textos críticos de la cinematografía permite un primer acercamiento para indagar el interés del artista santafesino por el séptimo arte. También es un modo de recuperar un tiempo en el que el cine era uno de los centros del debate cultural y social al que llegaban intelectuales y artistas provenientes de diversos ámbitos para unirse al bullicio.

Hoy que los festivales parecen ser excusas para campañas publicitarias, que el consumo privado del audiovisual le quita gran parte de su potencialidad política al cine y ante la amenaza de desfinanciamiento y ajuste a la producción audiovisual, recuperar estas experiencias es fundamental para pensar un futuro distinto para el cine nacional.



Gentileza de Lula Urondo, ilustradora (nieta de Paco Urondo).