



MÁS ALLÁ DE LA ESTRELLA

NUEVAS MIRADAS SOBRE HUGO DEL CARRIL

Florencia Calzon Flores • Daniela Kozak
(editoras)

 **AUTORIA**
Editorial

MÁS ALLÁ DE LA ESTRELLA

NUEVAS MIRADAS SOBRE HUGO DEL CARRIL

Florencia Calzon Flores • Daniela Kozak
(editoras)



www.autoria.com.ar

Dirección editorial

Gastón Levin

Editoras

Florencia Calzon Flores • Daniela Kozak

© Florencia Calzon Flores y Daniela Kozak, 2021

© Autoría Editorial, 2021

Corrección

Mauricio Koch

Diseño de tapa e interior

Donagh I Matulich

Foto de tapa

Hugo del Carril en *La vida de Carlos Gardel*

Este libro contó con el apoyo del programa de Mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires



MECENAZGO

Material fotográfico: Colección Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken



MUSEO DEL CINE

Con el apoyo de la Asociación Amigos del Museo del Cine



**ASOCIACIÓN AMIGOS
MUSEO DEL CINE**

Kozak, Daniela

Más allá de la estrella : nuevas miradas sobre Hugo del Carril / Daniela Kozak ; Florencia Calzon Flores. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Autoría, 2021.

272 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-4968-22-7

1. Cine Argentino. 2. Tango. I. Calzon Flores, Florencia. II. Título.
CDD 791.43092

Impreso en Elías Porter y Cia S.R.L.,
en el mes de agosto de 2021.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Libro de edición argentina. Impreso en Argentina.

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin
previo consentimiento del editor/autor.

MÁS ALLÁ DE LA ESTRELLA

NUEVAS MIRADAS SOBRE HUGO DEL CARRIL

ÍNDICE

Prólogo: Cada nuevo libro sobre cine argentino es una fiesta	9
Paula Félix-Didier	
Introducción	13
Florencia Calzon Flores y Daniela Kozak	
1. El galán cantor en la pantalla	21
Florencia Calzon Flores	
2. El astro del tango en el cine mexicano	51
Alejandro Kelly Hopfenblatt	
3. Hugo del Carril en España (1937-1976): el actor admirado y el autor desconocido	81
Emeterio Diez Puertas	
4. Un artista popular en el laberinto peronista	125
Juan Manuel Romero	

5. Las películas de Hugo del Carril	153
Fernando Martín Peña	
6. Entre tinieblas: de amores, deseos y prohibiciones en el cine de Hugo del Carril	191
Julia Kratje	
7. La crítica especializada frente a un cineasta singular	219
Daniela Kozak	
Epílogo: El rescate de una obra	255
Daniela Kozak	
Los autores	263
Agradecimientos	267

PRÓLOGO: CADA NUEVO LIBRO SOBRE CINE ARGENTINO ES UNA FIESTA

Paula Félix-Didier

Cada nuevo libro de cine contiene la promesa de aproximarnos a obras que no conocíamos o a descubrirlas de otra manera. Como decía el crítico francés Serge Daney, la escritura sobre cine es un mediador, un barquero que nos lleva a la otra orilla, esa donde nos esperan nuevas y mejores horas frente a la pantalla. Si el (re) encuentro prometido es con las películas de Hugo del Carril, el placer del viaje está asegurado.

Galán de soberbia estampa, cantante extraordinario, hombre honesto y de una integridad excepcional, todo esto puede decirse y se ha dicho de Hugo del Carril. Sin embargo, se lo recuerda menos como el gran director de cine que fue, creador de una obra original y arriesgada que se ha visto poco y de la que apenas se ha escrito en los últimos años.

Este libro, fruto de la colaboración de dos investigadoras jóvenes, Daniela Kozak y Florencia Calzon Flores, se propone saldar esa deuda que los contemporáneos tenemos con Del Carril a partir de un nuevo recorrido por su vida y obra, a través del aporte de varios autores que, desde perspectivas diversas, actualizan miradas y enriquecen abordajes previos.

Kozak y Calzon Flores se encontraron en el cine durante la primera retrospectiva integral de la obra de Del Carril realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2018. Laboriosamente curado por Fernando Martín Peña, el ciclo fue un acontecimiento cinéfilo e historiográfico que inspiró a las autoras a emprender la tarea de diseñar y producir este libro. Con el apoyo del programa de Mecenazgo del Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, uno de los pocos fondos concursables que permiten el desarrollo de

proyectos como este, las autoras se dieron a la tarea de proponer una relectura de la obra de Del Carril tomando como punto de partida la bibliografía previa e incorporando nuevas perspectivas historiográficas y analíticas. Además de los capítulos de su autoría, vinculados con los temas e intereses de investigación de cada una de ellas, decidieron convocar a un grupo de investigadores inteligentemente seleccionados para abordar aspectos poco conocidos del trabajo de Del Carril. Así, el libro se enriquece con el análisis de la cultura popular y el *star system*, las vinculaciones entre cine, teatro, radio y música, el estudio de la transnacionalización del cine hispanohablante en las décadas del treinta y cuarenta, la incorporación de la perspectiva de género, la relación con el contexto histórico-político y la introducción de cuestiones relacionadas con la preservación y gestión de los archivos audiovisuales. El resultado es un libro magnífico que no es una biografía ni un análisis de películas sino el abordaje plural de una figura plural y que, como todo buen libro de cine, nos ayuda a ser mejores espectadores y nos ofrece un camino de lectura que necesariamente termina en las películas, proponiendo un diálogo con ellas que nos apremia a salir corriendo a verlas o volver a verlas.

Escribir sobre cine también sirve para prolongar la vida de las películas, porque paradójicamente los libros de cine solo se completan con las películas de las que hablan. Y por eso, este libro cumple además otra función excepcional y pionera al acompañar el análisis y la interpretación con la incorporación de la dimensión archivística, tan necesaria en el caso particular del cine argentino. Como sabemos, más del 50% de nuestros films sonoros están perdidos y la falta de políticas culturales sistemáticas de preservación y acceso vuelve a la investigación sobre cine argentino una tarea detectivesca en muchos casos frustrante.

Al explicitar el origen del libro en la sorpresa y la curiosidad que les despertó la posibilidad de asistir por primera vez a un ciclo completo de las películas de un cineasta del que se habla más de lo que se ha visto, el libro incorpora la perspectiva de la materialidad de lo cinematográfico, del punto cero de toda interpretación que está en la posibilidad de ver las películas, y brinda la certeza de que el trabajo de reunir, preservar y exhibir el cine argentino que llevan adelante los

archivos es un eslabón imprescindible en la cadena de gozo cinéfilo y de reconstrucción del mapa incompleto de nuestra cinematografía.

El crítico francés Jean Douchet escribió respecto de la escritura sobre cine que “un solo amante (amateur) es suficiente para restituir el verdadero valor de las obras ignoradas o de los artistas olvidados”. En este caso se trata de un pequeño malón de entusiastas que consiguen contagiar ese entusiasmo por la obra de un personaje central de nuestra identidad cultural y consolidan la idea de que, además de argentino y buen cantor, se trata de uno de los más grandes cineastas de nuestro país.

Del Carril, como él mismo supo siempre, ha sido más recordado por otras cosas que por su obra como director cinematográfico. Este libro ayuda a poner las cosas en su lugar, lugar que sin dudas se encuentra junto a Leopoldo Torre Nilsson, Lucrecia Martel o Leonardo Favio.

INTRODUCCIÓN

Florencia Calzon Flores
Daniela Kozak

La figura de Hugo del Carril es única en la cultura argentina. Artista versátil, dio sus primeros pasos como cantor de tangos, llegó a ser una gran estrella de cine y luego se volcó a la dirección. No era usual en el mundo del espectáculo nacional de la primera mitad del siglo XX que una estrella dirigiera sus propias películas. Del Carril desarrolló gran parte de su carrera como director en un período que coincidió con el fin del cine clásico-industrial y la transición hacia el cine moderno. Como realizador elegía temas simples y géneros populares que tenían buena repercusión en el público masivo, pero su mirada autoral trascendió las convenciones de los géneros clásicos para forjar un estilo propio. También fue un pionero de la producción independiente —produjo o coprodujo él mismo diez de sus quince largometrajes— antes de que esa modalidad se extendiera en los años sesenta.

Como cantor de tangos y estrella de cine gozó de un amplio reconocimiento y con el paso del tiempo su filmografía como director fue recuperada y valorada por los críticos e historiadores del cine argentino. Aun así, su relación con la crítica cinematográfica tuvo luces y sombras y su importancia como realizador no ha sido suficientemente reconocida: se lo recuerda sobre todo por su obra más célebre, *Las aguas bajan turbias* (1952), pero hay títulos que permanecen prácticamente desconocidos, entre otros motivos por la dificultad que hubo durante muchos años para verlos en buenas copias.

Del Carril fue, además, un hombre políticamente comprometido. Desde que en 1949 grabó la famosa versión de la marcha *Los muchachos*

peronistas, quedó fuertemente identificado con ese movimiento. Y si bien asumió una clara identidad política, nunca dejó de lado sus ideas e independencia de criterio. Eso le valió enfrentamientos con el poder y dificultades para trabajar tanto durante el gobierno peronista —cuando padeció al poderoso subsecretario de Informaciones y Prensa, Raúl Alejandro Apold— como luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955, en el marco de la persecución y proscripción del peronismo. En una época marcada por las antinomias, Del Carril fue una figura llena de matices, imposible de encasillar en categorías rígidas y absolutas.

Son pocos los directores argentinos que han logrado construir una filmografía notable y que a la vez han trascendido los límites del campo cinematográfico para convertirse en figuras fundamentales de la cultura popular. Uno de ellos es Del Carril, otro es Leonardo Favio, que también pasó de la actuación a la dirección y luego tuvo una exitosa carrera como cantante y compositor de baladas románticas. Ambos lograron reunir dos facetas que la cultura de masas se había acostumbrado a pensar de forma diferenciada: el gusto popular y el prestigio artístico. Favio fue, además, un continuador de Del Carril en la forma de concebir la relación del artista con la política. De hecho, llegó a señalar que había sido Del Carril quien le había enseñado que los artistas no eran “minusválidos políticos”.¹

Este libro propone aportar algunas claves para pensar la obra y la trayectoria de Del Carril de manera integral, en tanto figura fundamental del campo político-cultural argentino del siglo XX. No ofrece un recorrido biográfico, sino que explora sus facetas como estrella popular y como director de cine, así como su relación con la política, cuya complejidad trascendió el rol de ícono peronista. Los ensayos aquí reunidos reflejan la variedad de estilos y perspectivas de los distintos autores, que se dedican a investigar la historia del cine argentino tanto desde el campo académico como desde el campo cultural.

1. El comentario de Leonardo Favio se menciona en la entrevista realizada por Mona Moncalvillo a Hugo del Carril para la revista *Humor*. En esa entrevista, Del Carril se refería de este modo a la cuestión del compromiso político: “Siempre estuve en desacuerdo con que el actor no se politizara o por lo menos tuviera simpatía por alguna plataforma política. El actor pertenece a la comunidad, no es un ente ajeno, y como tal debe expresarse también”. Moncalvillo, Mona (1985). “Entrevista a Hugo del Carril”. *Revista Humor*, Número 150.

Desde los años setenta, se han publicado varios ensayos sobre la obra de Del Carril. Uno de los primeros en reivindicar su trabajo como cineasta fue el crítico Abel Posadas, quien en 1973 escribió un texto en el que elogiaba el cine popular de Del Carril, al que consideraba el “mejor director argentino” del primer peronismo. Diez años después, Posadas le dedicó un extenso trabajo titulado *La coherencia de un romántico*, en donde analizaba toda su filmografía como director.²

A partir de 1989, el mismo año de su muerte, hubo una revalorización más clara de su figura. Gustavo Cabrera publicó una biografía en la que traza un perfil del artista a través de un extenso reportaje y en la que recorre sobre todo su experiencia como realizador. Además, en 1992 firmó un ensayo sobre sus películas que integró el libro *Cine argentino (la otra historia)*, un volumen que propuso una mirada renovada sobre el pasado del cine nacional.³ Un año después, César Maranghello publicó un libro sobre su trabajo como cineasta que formó parte de una colección coeditada por el Instituto Nacional de Cinematografía dedicada a los directores más importantes del cine argentino. En 2006, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken editó el libro *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, compilado por Maranghello y Andrés Insaurralde, que incluía textos de periodistas, investigadores y realizadores y una entrevista inédita. En 2015, Guillermo Korn y Javier Trímboli recuperaron la historia de la realización de *Las aguas bajan turbias* y su relación con la novela *El río oscuro* (Alfredo Varela), en la que está basada.⁴

En paralelo, historiadores del cine argentino y archivistas audiovisuales trabajaron durante las primeras dos décadas del siglo XXI para

2. Posadas, Abel (1973). “El cine de la primera década peronista”. En AA.VV., *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Editorial Cimarón; Posadas, Abel (1982). “La coherencia de un romántico”. En *Crear en la cultura nacional*, N° 8, pp. 41-48.

3. Cabrera, Gustavo (1992). “Hugo del Carril: la perspectiva oculta”. En Wolf, Sergio (comp.). *Cine argentino, la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena; Cabrera, Gustavo (1989). *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

4. Maranghello, César (1993). *Hugo del Carril*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina; Maranghello, César e Insaurralde, Andrés (eds.) (2006). *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken; Korn, Guillermo y Trímboli, Javier (2015). *Los ríos profundos. Hugo del Carril / Alfredo Varela: un detalle en la historia del peronismo y la izquierda*. Buenos Aires: EUDEBA.

rescatar —con el apoyo de varias personas e instituciones— negativos y copias dispersas de sus películas, realizar copias nuevas y exhibirlas en distintas oportunidades. Finalmente, en 2018, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) ofreció una retrospectiva completa en fílmico de las películas de Del Carril como director junto con varias otras que lo tuvieron como protagonista. Ese ciclo fue un verdadero hito. Por primera vez, pudo verse su obra completa en una sala de cine y eso permitió que una nueva generación de espectadores pudiera descubrirla en las mejores condiciones posibles. Ese ciclo fue, también, el punto de partida de este volumen. Asistimos juntas a varias funciones y, a partir de las charlas que seguían a cada proyección, empezamos a imaginar un libro que abordara su trayectoria.

Varias investigaciones de este volumen integran la figura de Del Carril en el campo de las nuevas perspectivas analíticas sobre las industrias culturales y la cultura masiva desarrolladas en la Argentina. Si bien existían estudios puntuales dedicados a la producción cultural para públicos amplios,⁵ hasta hace relativamente poco la historia de la cultura se centraba sobre todo en la historia intelectual, de los escritores y de los profesionales de la cultura. Recién en los últimos quince años el interés por este campo se amplió a los estudios de la cultura de masas, del espectáculo y de los medios de comunicación, con trabajos que proponen nuevos abordajes sobre el teatro, el tango, la radio, el cine, el *star system* y las revistas.⁶

5. Sarlo, Beatriz (1985). *El Imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Norma.

6. Se puede mencionar, entre otros, los trabajos sobre el campo del cine [Kriger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI], la radio [Matallana, Andrea (2006). *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo], el teatro [González Velasco, Carolina (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculo en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI], el tango [Matallana, Andrea (2009). *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango 1910-1940*. Buenos Aires: Prometeo; Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo], el *star system* [Calzon Flores, Florencia (2021). *Ídolos del espectáculo y cultura de masas. Las estrellas de cine en Argentina durante el período de la producción industrial, 1933-1955* (Tesis de doctorado en Historia inédita). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras; Mazzaferro, Alina (2018). *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba] y otros como Karush, Matthew (2014). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.

En el primer capítulo, Florencia Calzon Flores recupera una etapa poco explorada de la trayectoria artística de Del Carril: sus comienzos como cantor de tangos y galán de cine, cuando recibió la aprobación del público y se instaló como ídolo popular. El artículo analiza la construcción de Del Carril como continuador del estilo y la semejanza de Carlos Gardel, construcción que resultó clave para su ascenso y consagración como figura artística. Además, estudia la figura del galán cantor, propia de la pantalla local, que da cuenta de la centralidad del tango en los inicios del cine sonoro argentino.

Los capítulos siguientes, a cargo de Alejandro Kelly Hopfenblatt y Emeterio Diez Puertas, se inscriben dentro de las investigaciones recientes sobre la transnacionalización en el cine.⁷ Durante el período clásico-industrial, los productores y distribuidores incluyeron en sus planes de negocios la idea de construir un mercado hispanoamericano que integrara las tres cinematografías más fuertes en lengua castellana —la mexicana, la argentina y la española— para competir con Hollywood. Esto impulsó la transnacionalización del cine y significó para las estrellas la posibilidad de venderse en varios mercados. La trayectoria internacional de Del Carril, con su trabajo en México y España, es un reflejo de ese proyecto.

En su artículo, Kelly Hopfenblatt revisa el paso de Del Carril por México. Para ello reconstruye el entorno marcadamente internacional en el que se insertó durante su estadía en el Distrito Federal y considera las tres películas que filmó contratado por Films Mundiales. El artículo ahonda en los intentos de presentar identidades alternativas a las que Del Carril había encarnado hasta ese momento en el cine argentino; identidades que eran más cercanas a imaginarios cosmopolitas y urbanos. En el capítulo siguiente, Diez Puertas estudia la recepción del trabajo de Del Carril en España. Dado que su trayectoria artística coincidió prácticamente con la dictadura de Francisco Franco (1939-1975), el texto analiza cómo la recepción de sus películas como actor y director en ese país estuvo determinada

7. Sobre este tema ver Lusnich, Ana Laura; Aisemberg, Alicia; Cuarterolo, Andrea (eds.). (2017). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.

por las prácticas económicas, propagandísticas, censoras y represoras del aparato cinematográfico franquista.

A continuación, Juan Manuel Romero recupera distintos momentos de la trayectoria de Del Carril y los sitúa históricamente para aportar a una consideración más general sobre las relaciones entre el peronismo y el mundo de la cultura. El autor reconstruye la participación de Del Carril en la grabación de la marcha *Los muchachos peronistas* y se interroga sobre su compromiso político. Además, explora los conflictos que tuvo como director y empresario cinematográfico con Apold, funcionario oficial y figura clave de las políticas del peronismo en el mundo del cine. Por último, indaga a través de la prensa de la época su trayectoria a partir del golpe militar de 1955.

En el quinto capítulo, Fernando Martín Peña analiza la obra completa de Del Carril como director y propone una clasificación novedosa de su filmografía que dialoga y hasta cierto punto discute con la influyente clasificación propuesta por el historiador del cine César Maranghello. Peña señala los motivos románticos, el sentido trágico, el desborde visual expresionista y la narración fuerte y sintética como rasgos recurrentes de su estilo como realizador y la persistencia de ese estilo a lo largo de sus quince films.

En el capítulo siguiente, Julia Kratje recorre transversalmente un conjunto de películas dirigidas por Del Carril con la atención puesta en la construcción de los personajes femeninos. El capítulo indaga las representaciones del cuerpo, del erotismo y de la sexualidad desde enfoques interdisciplinarios basados en teorías feministas y cinematográficas con el objetivo de explorar algunas aristas de la construcción de arquetipos de feminidad en su filmografía.

En el séptimo capítulo, Daniela Kozak explora la relación de la crítica especializada de las décadas del cincuenta y del sesenta con la obra de Del Carril como cineasta. A partir de la revisión de textos críticos de la época, analiza los factores que influyeron en el vínculo entre el artista y los intelectuales —en su mayoría antiperonistas— que en esas décadas transformaron la crítica de cine, en el marco de la modernización cultural que tuvo lugar en la sociedad argentina.

Por último, el libro ofrece un breve recorrido por el trabajo de rescate y preservación en filmico de la obra completa de Del Carril como

director, una tarea fundamental que llevó más de veinte años y permitió que sus películas pudieran volver a verse en condiciones cercanas a las del momento del estreno.

Así como se han recuperado los negativos de sus obras, este libro se propone recuperar las distintas facetas de Del Carril para acercarlo a las nuevas generaciones de espectadores y lectores. Su versatilidad e independencia artística, así como su compromiso político, lo convierten en una figura singular en cuya trayectoria se pueden vislumbrar los principales debates y tensiones que marcaron el campo político y cultural argentino durante el siglo XX.

EL GALÁN CANTOR EN LA PANTALLA

Florencia Calzon Flores

En 1933 se estrenaron las dos primeras películas sonoras del cine argentino: *Tango!* (Luis Moglia Barth) y *Los tres berretines* (Enrique T. Susini), producidas por Argentina Sono Film (ASF) y Lumiton. Su aparición significó el inicio de la realización industrial de películas. Hasta mediados de la década del cincuenta, el cine nacional se desarrolló bajo la iniciativa de empresas destinadas a la producción en serie de films que, con distinta suerte financiera, atravesaron el período.

En la etapa del cine industrial, Hugo del Carril se convirtió en una de las principales estrellas masculinas. En 1935, tras la muerte de Carlos Gardel, se instaló como su sucesor. Este artículo aborda la trayectoria de Del Carril desde sus inicios como cantor de tangos a mediados de la década del treinta hasta sus comienzos como director de películas a fines de los cuarenta. En paralelo a su tarea como realizador, inició el distanciamiento del rol que lo había consagrado en la pantalla. El lucimiento de su voz y de su figura se volvió más acotado y la trascendencia como director le permitió mantener la vigencia en el mundo del cine. Su primer film, *Historia del 900* (1949), recibió excelentes críticas en un clima de reconocimiento a su labor que no ocultaba la sorpresa por el buen desempeño. El galán cantor, en un vuelco inesperado y casi sin precedentes, se mostraba como un director capaz y la prensa no dejó de subrayarlo. Distintos historiadores del cine (Cabrera, 1989; Maranghello, 1993; Maranghello e Insaurrealde, 2006) recuperaron su rol como director en trabajos que analizaron su obra y le otorgaron valor artístico. Sin embargo, fue desestimada su faceta como estrella del espectáculo porque no se la consideraba un objeto de estudio válido, al

igual que los productos de la cultura masiva en términos generales. A pesar de que la prensa, la radio y el cine permitieron la popularización de figuras que llegaron a ocupar el estatuto de ídolos, los estudios académicos desestimaron su análisis, en la creencia de que carecía de significación y contenido teórico. La tendencia comenzó a revertirse hace más de una década con la multiplicación de investigaciones dedicadas a las industrias culturales y a los medios de comunicación de masas. Este trabajo se inscribe en esa línea y propone recuperar una etapa poco explorada de la trayectoria artística de Del Carril: sus comienzos como cantor de tangos y galán de cine, gracias a lo cual recibió la aprobación del público y se instaló como ídolo popular.

En el primer apartado de este artículo se analiza la construcción de Del Carril como continuador del estilo y la semblanza de Gardel, que resultó clave para su ascenso y consagración como figura en el mundo del espectáculo. El cine, la publicidad y la prensa construyeron una simetría entre ambos, en una asociación de Del Carril con Gardel que lo benefició en el tramo ascendente de su carrera y que explica en parte su éxito. En el segundo apartado se estudia la constitución de Del Carril como galán cantor, una figura propia de la pantalla local que combina elementos como cantor y galán de cine y que expresó la significación del tango en los inicios del cine sonoro. A medida que el cine se consolidó como lenguaje artístico, la asociación con el tango perdió peso. A finales de los cuarenta, el melodrama tanguero, género en el que había brillado Del Carril, ya no tenía vigencia. En ese contexto, la figura del cantor de tangos que había interpretado Del Carril en la pantalla fue ocupada por Alberto Castillo, que protagonizaba comedias musicales destinadas al público popular. El análisis de la trayectoria y del estilo de Castillo, que se estudia en un tercer apartado, permite trazar contrastes que iluminan la particularidad de Del Carril.

El heredero de Gardel

El teatro y el cine se articularon para brindarle al tango una historia, junto con una iconografía social y topográfica. Una de las figuras de la tipología tanguera fue la del galán cantor. En los comienzos del

teatro criollo, el galán cantor poseía un rol secundario y cumplía con el requerimiento de entonar un pasaje musical entre parlamentos. Sin embargo, en los años veinte adquirió un rol protagónico. El pionero fue Ignacio Corsini, quien en 1922 entonó *El patotero sentimental* en el sainete *El bailarín del cabaret*. A partir de allí estrenó en las tablas treinta tangos en los cinco años sucesivos. Sus últimas apariciones teatrales datan de 1927, cuando decidió dedicarse con exclusividad a la canción a través del disco, de la radio y, ocasionalmente, del cine. Corsini fue una excepción entre los galanes cantores que estrenaron y entonaron tangos en las tablas. La mayoría de ellos no trascendió el medio teatral (Chab, 2014).

El cine retomó la figura del galán cantor que había construido el teatro. En la década del treinta, el melodrama tanguero y la noche arrabalera eran el escenario de la mayoría de las películas. En una modalidad similar a lo que sucedía en las tablas, era una época en la que “se agarraba un tango y se hacía una película sin argumento. Lo que interesaba era el tango que cantase quien fuese”, como ha señalado Atilio Mentasti (citado en AAVV, 1977: 62). Todavía en 1939 *Radiolandia* reconocía en el tango el “primer puntal” de la cinematografía argentina, siendo las películas con tangos las que más gustaban al público y las que más dinero reportaban a las productoras. Además, los artistas más cotizados, salvo algunas excepciones, eran los intérpretes de tango.¹

Con el boom del sonoro apareció un conjunto de artistas sin tradición teatral. Eran cantores devenidos en galanes. El primer galán cantor que utilizó el cine fue Gardel, aunque no desarrolló su carrera en la Argentina. Entre 1931 y 1935 Gardel protagonizó para la Paramount —en su sede francesa primero y hollywoodense después— películas que combinaban el melodrama con el musical, utilizando las canciones como parte de la trama. Estas obras basaban su interés en el aprovechamiento de números musicales a partir de encuadres que situaban a Gardel en el centro del plano. A diferencia de las películas mudas, en las que se explotaba el tango como baile, el sonoro acentuó la importancia de las letras y la figura del cantor. Era un modelo que requería escasa inversión, basado en las canciones y en el lucimiento del protagonista.

1. “La canción popular”, *Radiolandia*, año XI, n° 564, 7 de enero de 1939.

Era usual que en la proyección de este tipo de películas el público exigiera volver la cinta atrás para escuchar varias veces los temas principales (Maranghello y Paladino, 2003: 56).

A pesar de ser producidas por una compañía extranjera, las películas de Gardel fueron recibidas como argentinas por el tango y por el carácter porteño del protagonista. La popularización de Gardel formó parte del proceso de adecentamiento del tango, al otorgarle un rostro amable y varonil. Asimismo, se convirtió en un ícono identitario, en una manifestación de lo rioplatense y lo nacional, cuando estos aspectos estaban en plena conformación (Mazzaferro, 2018: 61). Su repentina muerte en un accidente aéreo en 1935 contribuyó a acrecentar su fama. Sandra Gayol (2016) señala la construcción de una biografía *post mortem* jalonada por virtudes consideradas argentinas y masculinas y ajena a los escándalos y al erotismo. En el mundo del espectáculo, Gardel se convirtió en un mito y en una figura que operaba como árbitro en la distribución de prestigio entre artistas y cantantes. La instalación de Del Carril como su heredero significó un importante paso en su legitimación por el reconocimiento popular.

Del Carril, a diferencia de Gardel, fue el primer galán cantor hijo del cine local. Carecía de formación en las tablas. Comenzó su carrera en Radio Bernotti (luego llamada Del Pueblo). Combinaba su actuación como anunciador o *speaker* con su rol de cantante. En 1934 fue contratado por Radio Nacional como cantor de tangos y milongas y adoptó el seudónimo Hugo del Carril. Un año más tarde, alcanzó el espaldarazo definitivo al ser contratado por una de las emisoras más populares, Radio El Mundo. En forma paralela a su rol como cantor radiofónico se afianzó en la industria del disco: en 1935 grabó para RCA Víctor y en 1937 para Odeón, dos empresas líderes (Cabrerá, 1989: 16).

El director Manuel Romero lo introdujo en el cine. Realizó su debut en el film *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), en el cual hizo una pequeña aparición cantando el tango *Tiempos viejos*. Inició así su carrera cinematográfica. Fue contratado por Lumiton y rodó *La vuelta de Rocha* (Manuel Romero, 1937), *Tres anclados en París* (Manuel Romero, 1938), *Gente bien* (Manuel Romero, 1939) y *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939). En 1939,

Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA) contrató a Del Carril en exclusividad y este realizó para el sello seis películas. Con la filmación de *La vida de Carlos Gardel* (1939), dirigida por Alberto de Zavalía, logró su consagración en España y en América Latina. En 1948 era, junto con Luis Sandrini, el artista de cine mejor pago del país (Maranghello, 1993: 8).

Las películas que lo consagraron como artista popular, como astro cinematográfico, apuntaban a explotar comercialmente a Del Carril como uno de los ídolos máximos del tango. En sus palabras: “El trabajo como actor lo hice siempre un poco obligado, como consecuencia lógica de mi carrera artística. El canto me llevó inevitablemente al cine. El público me conocía esencialmente como cantor y así esperaba verme en la pantalla” (Cabrera, 1989: 57). Los personajes de la ficción le sirvieron a Del Carril para interpretar el rol que desempeñaba en su vida profesional como cantor de discos y de radio. La pantalla le permitió promocionar y afirmar su fama como cantor, que las emisiones radiales y los discos ya habían proyectado. De forma inversa, el éxito en el cine sirvió para promocionar las audiciones radiales, los proyectos discográficos y las presentaciones en vivo. El trabajo en distintos dispositivos de la cultura de masas permitía llegar a la audiencia desde el fonógrafo, el éter, la pantalla y el escenario con un mismo mensaje, mientras el artista se desempeñaba en un único rol.

Radiolandia “buscaba” el éxito radial de 1939 y entre los números populares ya consagrados señalaba: “Un hombre se ha encaramado al primer puesto de popularidad en materia de cantores: Hugo del Carril, a quien el cine ha convertido en el galán-cantor N°1 del país”.² Ese mismo año encarnó en el cine a Gardel, el mito principal de la historia del tango y de la cultura popular. El protagonista en *La vida de Carlos Gardel* permitió desplegar una serie de imágenes en las que se explotó y construyó el parecido entre ambos. El objetivo de la cinta era lograr un éxito comercial uniendo el nombre de Del Carril, que en ese momento estaba en auge, con el de Gardel. La película fue un gran desafío para Del Carril, que debió interpretar al cantor a solo cuatro años de su

2. “¿Cuál será el éxito radial 1939?”, *Radiolandia*, año XIII, n° 683, 20 de mayo de 1939.

muerte. Debía cantar personificando a Gardel, pero apelando a su propia voz y no con la mímica y la voz en *off* (Gago Safigueroa, 2003: 84).

La publicidad en las páginas de la revista *Cine Argentino* permite observar la semejanza en la expresión y la centralidad de la sonrisa, sobre la cual se rubricó la figura de Gardel (Gayol, 2016: 58). La película fue un escalón más en el camino de convertir a Del Carril en el “legítimo sucesor” del “auténtico cantor del pueblo”. Diez años después de su estreno, *Radiolandia* jugaba con la identificación entre ambos al construir una situación ficcional sobre el primer autógrafo de Del Carril. Según la revista, el cantor actuaba en radio por primera vez cuando a la salida un grupo de muchachos le dijo: “—Pibe, vos vas a ser el segundo Gardel... seguí cantando así. Y el famoso astro, tan sensible y emotivo, escribió en una libreta: ‘Gardel fue único, amigos’”.³

El cine, la publicidad y las revistas fueron actores en la construcción de una simetría entre ambos cantores populares, en una asociación con el mito que beneficiaba al viviente. Fue una construcción que encontró anclaje en los estudiosos de su figura. Su biógrafo Gustavo Cabrera lo considera un continuador de la semblanza y el estilo de Carlos Gardel y narra un encuentro que habría tenido lugar entre ambos en un teatro de Flores siendo Del Carril un niño (Cabrera, 1989: 23). Por su parte, Mario Gallina sostiene que “su buen porte, excelente figura y mejor voz” fueron los atributos determinantes para que se lo comparara con Carlos Gardel y “se lo considerase su legítimo sucesor” (Gallina, 2006: 43). En la misma línea, un suplemento de *Radiolandia* dedicado a “Hugo del Pueblo” en 1988 sostenía:

Quizá no hubo ningún cantante que se haya acercado tanto, en pinta y talento, a Carlos Gardel como lo hizo Hugo del Carril. Y fue precisamente luego de la muerte trágica del “morocho del Abasto” que la carrera de Del Carril toma un impulso inusitado hasta convertirse en un cantante de fuerte raigambre popular.⁴

3. “El paso inicial hacia la gloria”, *Radiolandia*, año XXI, n° 1101, 21 de mayo de 1949.

4. “Hugo del Pueblo”, *Radiolandia*, 29 de enero de 1988, suplemento especial para coleccionar.

Lo que interesa destacar es que, tanto entre los discursos que circularon durante el transcurso de su carrera como en aquellos que recorren y recuerdan su pasado como artista, la asociación con Gardel fue utilizada para resaltar la legítima relación que unía a Del Carril con sus seguidores. Gayol (2016) sostiene que la extensa cobertura dedicada a la muerte de Gardel encontraba su nudo en la fusión entre el cantor y el pueblo. La sensibilidad y la empatía que despertó su entierro se colocaban en las antípodas del vínculo distante de los políticos fraudulentos y corruptos de la década del treinta. Del Carril heredó del “morocho” del Abasto no solo un estilo sino también una relación estrecha y privilegiada con el pueblo. Por su parte, Archetti (1995) remarca la importancia del espacio en la construcción de tipos: la pampa y el gaucho, el arrabal y el compadrito, el barrio y el cantor de tangos. La pertenencia de Gardel al barrio en tanto “el morocho del Abasto” era uno de los anclajes de su relación con el pueblo. Lo mismo sucedía con Del Carril, nacido en Flores. El barrio era un elemento sobre el cual se construyó la relación del cantor de tangos, del ídolo, con sus seguidores.⁵

La muerte de Gardel acrecentó su fama y dejó vacante su sucesión. Del Carril se consolidó en ese rol y de esa manera se constituyó en uno de los principales rostros masculinos del tango. Su popularidad se difundió a través de las industrias culturales. La radio, el disco, el cine y la prensa masiva se manifestaron como canales de difusión y acercamiento entre el ídolo y su audiencia.

5. Cátulo Castillo, en una nota dedicada a Del Carril titulada “Ellos triunfaron así”, describe el lenguaje del ídolo como un lenguaje popular, aprendido en el barrio: “Era evidentemente un lenguaje. El lenguaje que él tan profundamente conocía, rebotado noche a noche en la expresión de los muchachos de café, donde había un billar y se jugaba al ‘tutte cabrero’. Un lenguaje, una fisonomía viva y trascendental del pueblo anónimo, al que estaba incorporado por razones casi fatales de ‘ser’, ‘sentirse’, de ‘reivindicar’ de alguna manera lo que formaba parte de su barrio, de su ciudad, de su país”. En *Antena*, 12 de julio de 1960.



Hugo del Carril en *La vida de Carlos Gardel*

Nace una estrella

Las críticas de las primeras películas protagonizadas por Del Carril y dirigidas por Manuel Romero en los años treinta destacaron su rol como cantante y la presencia de su físico. Sobre *La vuelta de Rocha*, el diario *Clamor* afirmaba:

Hugo del Carril, joven intérprete radiofónico de motivos populares, hace en esta ocasión su “debut” en la pantalla, aunque su debut adolece de las fallas propias del caso, revela un físico agradable y su voz de gratos matices es sumamente microfónica. Canta varias canciones con propiedad y buen gusto.⁶

Las críticas de *Tres anclados en París*, estrenada un año después, remarcaron el mismo punto. *Tribuna Libre* afirmaba: “El galán Hugo del

6. *Clamor*, “La vuelta de Rocha”, 11 de septiembre de 1937.

Carril, cuya figura es atrayente, pero que sigue tan inexpresivo como antes, se lució cantando el viejo tango ‘Buenos Aires’”.⁷ *El Mundo* coincidía en señalar el desempeño de Del Carril como cantor: “Hay en la película un solo tango. Y es viejo. Pero lo canta tan bien Hugo del Carril que a cualquiera que se sienta porteño lo sacude hondamente”.⁸ *El Heraldo del Cinematografista* afirmaba sobre la actuación de Hugo del Carril en *Gente bien*: “La típica de Miguel Caló toca algunos buenos tangos y milongas, que permiten a Hugo del Carril lucir su bien timbrada voz”.⁹ Respecto de *La vida es un tango*, *La Razón* sostenía: “Hugo del Carril se luce en sus canciones y por su figura juvenil y garbosa es uno de los elementos favorables del film”. Para *El Mundo*, “Surge como figura de gran eficacia Hugo del Carril, que actuando tiene todavía momentos de excesiva frialdad pero que cantando se transforma. Concentra allí toda su expresividad y canta con el mismo poder envolvente de Gardel”.¹⁰ Las críticas apuntaban al mismo aspecto: Del Carril carecía de expresividad como actor dramático, pero se lucía gracias a su figura y a su voz. Debe recordarse que eran sus primeras apariciones en la pantalla y que no tenía formación en la actuación. Era lo que se denomina un galán cantor.

El galán era un hombre buen mozo y varonil, que enamoraba a todas las mujeres con su elegancia y su éxito como cantor. Sin embargo, no era un Don Juan. Compartía con este su capacidad de atracción sobre el género femenino, el prestigio social derivado de su fama de seductor, pero se diferenciaba porque escapaba a su descalificación moral como mujeriego. El galán rechazaba la posibilidad de poseer innumerables mujeres y en cambio estaba enamorado de una, a la que le era fiel, por la cual era capaz de sacrificarse, renunciando al propio éxito personal. El galán cantor seducía gracias a la belleza de su rostro, a su porte, a su pulcritud, a su elegancia y también mediante su

7. *Tribuna Libre*, “‘Tres argentinos en París’ es un film de múltiples valores”, 28 de enero de 1938.

8. *El Mundo*, “Un buen film con valores notables, logra el cine nacional”, 27 de enero de 1938.

9. *Heraldo del Cinematografista*, n° 414, 5 de julio de 1939, pp. 94.

10. *El Mundo*, “La canción popular es glosada, con gran efectividad, en ‘La vida es un tango’”, 10 de febrero de 1939.

voz. Utilizaba la canción para expresarse en los momentos de mayor dramatismo y en todas las películas en las que participaba, como se observa a través de las críticas, lucía su voz.¹¹

Además, el galán era capaz de expresar tristeza. Se trata de un elemento central de su sensibilidad que sin embargo no desmerece su masculinidad. Karush (2013: 114) sostiene que el tango reivindica la capacidad de sentir congoja o desconsuelo como un componente de la masculinidad de la clase trabajadora, una particularidad que volvía a los humildes superiores a los hombres ricos. De la misma manera, el cine a través del melodrama había impuesto un modelo de masculinidad que combinaba el tipo varonil con la debilidad emocional y sentimental. Del Carril encarnó la masculinidad doliente del melodrama y del tango; una masculinidad vulnerable, una fragilidad en la que la imagen erotizada del galán se yuxtaponía a la posibilidad de expresar emociones (Manetti, 2014). El cine propuso un modelo de masculinidad y proveyó de ciertas prescripciones en materia de sentimientos y emociones conforme al género.

La masculinidad del galán se reflejó en las películas. En el tramo ascendente de su carrera, Del Carril se desempeñó como coprotagonista de Libertad Lamarque, la estrella del film *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938).¹² Se trata de un melodrama romántico-musical que, según *Cine Argentino*, contenía “un ciento por ciento de atractivos para el público. Romance, canciones, emoción, interés... nada le falta”.¹³ La trama cuenta la historia de amor entre Blanca, la hija de un titiritero, y Mario, un actor cinematográfico que se hace pasar por ladrón. Cuando

11. En *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939) la mujer millonaria que rivaliza con la noviecita de barrio se enamora del personaje de Del Carril al oír su canto; en *La vida de Carlos Gardel* el cantor le dedica un último tango a la novia de su infancia, con el que le declara su amor, y la mujer amada lo escucha en agonía antes de morir; en *Los dos rivales* (Luis Bayón Herrera, 1944), como se menciona más adelante, Del Carril entona varios tangos, entre ellos uno dedicado a su enamorada —la hija del director del diario en el que se desempeña como reportero—, mediante el cual declara su amor.

12. Convertida en “la figura del momento” luego de la trilogía tanguera de Ferreyra, Lamarque abandonó la órbita de los Estudios SIDE para ser contratada por la *major* ASF (Maranghelo y Paladino, 2003: 59).

13. *Cine Argentino*, n° 23, 13 de octubre de 1938, pp. 4.

Blanca descubre el engaño, y al enterarse de que vive con una amante, decide alejarse y emprender una carrera artística en Europa que resulta exitosa. Al volver triunfante, encuentra a su padre enfermo y a su hermana menor, Perla, comprometida con Mario. Aunque siguen enamorados, ambos se sacrifican. Blanca para proteger a su hermana Perla y Mario por amor a Blanca. El film es testigo de una transformación en el personaje que encarna Del Carril. Mientras al comienzo era un actor exitoso que disfrutaba de la noche y de las mujeres, el encuentro con el verdadero amor transforma su fondo moral. Hacia el final del film, abandona su carrera y sacrifica su fortuna para socorrer en la enfermedad al padre de Blanca y Perla. Ante esta situación, su amigo y colaborador afirma:

¿Quién te ha visto y quién te ve? Si hace dos años me hubieran dicho que ibas a pasar los días cuidando enfermos y familias menesterosas, me hubiera muerto de risa. Y todo por enredarte en pasiones honestas. Has cambiado tu vida...

El verdadero amor despierta en el personaje “sentimientos honrados” que desconocía. La redención moral y la insistencia en la fidelidad del galán cantor hacia la mujer amada pueden pensarse en relación a la moral sexual socialmente aceptada en los años treinta, cuando el matrimonio heterosexual exaltaba el valor de una relación estable y monógama.

El lamento por la pérdida de una mujer era una constante en las películas de Del Carril en su rol de galán cantor. En los años veinte y treinta, los compadritos de las letras de tangos fueron reemplazados por los personajes románticos que Del Carril encarnaba. En los melodramas tangueros Del Carril interpretaba al hombre desengañado de los tangos románticos que cantaba con su voz. En *La vida de Carlos Gardel* interpretó al “zorzal criollo” en una historia de amor que no tenía nada que ver con la historia del gran ídolo del tango. Bajo la apariencia de la vida de Carlos Gardel, la película construye un romance a la medida de los que Del Carril estaba acostumbrado a interpretar en la pantalla. Gardel tenía una relación con la noviecita de su barrio y una mujer que lo ayuda a triunfar en el canto los separa. Pero Gardel no logra olvidarla y cuando

Más allá de la estrella

se entera de que ella está por casarse, parte a Europa y triunfa allí y en Estados Unidos. En la cima del éxito, luego de grabar una película en Nueva York, conversa en un *dancing* con una millonaria estadounidense. El cantor siente nostalgia y la mujer le pregunta:

—¿Lo que extraña es solamente la ciudad? ¿O es esa persona? ¿Teresa? ¿Pero es posible que la sigas queriendo?

—Como el primer día, no la he podido olvidar...

—A pesar de todo lo que te ha dado la vida...

—Me han repetido tantas veces lo que me estás diciendo... quién estuviera en mi lugar, qué feliz sos, ¿querés decirme qué me ha dado la vida?

—Pero Carlos... ¿Y los triunfos y los aplausos y la celebridad...? ¿Pero no pensás que has empezado a cantar en un almacén y que ahora te conocen en todo el mundo?

—Ojalá no hubiera salido nunca de mi barrio. Fue la época feliz, la única.

—No pensás en la ilusión que tu voz ha puesto en tantos corazones...

—¿Te parece bastante recompensa? No he tenido lo único que me importa... El amor.

—¿Quién lo tiene? A vos también te quieren sin esperanza.

—Perdóname...

—No echemos a perder nuestra despedida...

Las enamoradas del galán son como la norteamericana. Saben que él está enamorado solo de una, que es fiel a su amor. Como en la letra de los tangos, el amor a la ciudad y al barrio se confunde con el amor por la novia de la infancia. El cantor sufre la soledad, el desengaño amoroso, la pérdida de la mujer amada. Al lado de todo lo que ha perdido, el éxito no significa nada.

Del Carril interpretó en la pantalla el rol de artista y cantor de tangos que desempeñaba como intérprete. En 1939 también protagonizó *La vida es un tango* (Manuel Romero), haciendo pareja con Sabina Olmos. En esa película encarna al hijo de un artista de variedades que había sido pionero en la introducción del tango canción junto con la

hija de un pianista. El triunfo lleva a la pareja de cantantes al exterior y en una *boite* francesa una millonaria se enamora del cantor. La conveniencia de la unión con una mujer de la alta sociedad separa a los miembros de la pareja, que sin embargo nunca dejan de amarse. Cuando el muchacho se arrepiente y vuelve a buscar a su amada, esta ya está comprometida. Para escapar de la pena de amor, el cantor se traslada con su padre a Nueva York, donde pierde la voz y, sin poder cantar, vive en la pobreza. La vuelta a Buenos Aires y el reencuentro con su amada ya viuda le devuelve la voz y la felicidad. En este film, el éxito en el mundo del espectáculo, en el del tango canción, supone el acceso al lujo europeo a través del casamiento con una millonaria. Sin embargo, es también la ruina espiritual, el abandono del verdadero amor y, en este caso y como consecuencia de ello, la debacle profesional y la pobreza con la pérdida de la voz. Las críticas coincidieron en señalar la debilidad del argumento de esta película de Romero, que resultaba una excusa para contar la historia del tango en una sucesión de canciones.



Hugo del Carril y Sabina Olmos en *La vida es un tango*

En las películas que Del Carril protagonizó como artista o cantante, el éxito y su consecuencia material, el lujo y las comodidades, forman parte de su realidad como intérprete y de los reverses de la trama. El triunfo, asociado con el ascenso y el acceso a un nuevo nivel de vida, se refleja en la forma de vestir, en la vivienda, en el lujo de los lugares en los que actúa. Sin embargo, tiene su lado B, su consecuencia no deseada. Está asociado a la soledad y a la pérdida del verdadero amor y, en la cumbre del éxito, el artista se encuentra solo y desdichado. La disyuntiva entre el éxito y el amor supone también la diferencia entre la riqueza y la pobreza, porque abandonar la carrera significa un sacrificio que incluye renunciar a su costado material. En algunas tramas, el destino se encarga de definir de qué lado caerá la moneda, mientras que en otras es el protagonista el que se enfrenta a la dolorosa decisión. En tono de comedia, la disyuntiva se resolvía en la felicidad final.

En 1940, Del Carril protagonizó *El astro del tango*, una comedia dirigida por Luis Bayón Herrera estrenada en febrero de ese año. El protagonista es Hugo del Campo, “el artista cantor más popular de Sudamérica”. La primera escena muestra una reunión de productores de películas quienes, a pesar de la alta cifra que han pagado, están eufóricos porque han conseguido que la gran figura firme un contrato. Uno de ellos afirma: “Así firmaremos la primera película del astro. La titularemos *El rey del tango*”. La narración es autorreferencial y quien se estaba afirmando en ese momento como el galán cantor de mayor popularidad hacía de sí mismo, o al menos de lo que su figura pretendía ser: el que ocupara el primer puesto en la preferencia del público.

El personaje Hugo del Campo había tenido en el pasado un desengaño amoroso que lo había dejado herido y temeroso de volver a enamorarse. No estaba pendiente del éxito con las mujeres, al contrario, buscaba evitar el contacto con las admiradoras que lo asediaban de forma constante. En un diálogo entre su secretario y el astro:

—En la portería hay un tropel de muchachas que desean verlo.

—¿Eh? No, de ninguna manera.

—Recíbalas, qué le cuesta, hágalo por mí, don Hugo.

—Déjese de pavadas, dígales que estoy en la playa.

La historia transcurre en Mar del Plata y cuenta su romance con Marta, una muchacha de alta sociedad cuya familia se opone a la relación por considerarlo un plebeyo. Marta se encuentra en la playa cuando Hugo del Campo es “descubierto” por el tropel de admiradoras. Entonces le pregunta a su prometido:

—¿Qué pasará? ¿Se estará ahogando alguien?

(Coro de muchachas): Hugo del Campo, que está en la playa.

—¿Quién es Hugo del Campo?

—Casi nadie, el rey del tango.

—¿Y eso es tan importante?

—Por lo visto, si no pregúntele a sus amiguitas... Mírelas cómo luchan por acercarse a él.

—¡Qué runfla! Ni que fuera el príncipe de Gales.

—El astro del cine y de la radio. Hoy en día es mucho más importante.

—¿Será muy buen mozo?

—Yo no lo conozco... será por cómo entusiasma a las mujeres.

—Qué envidia le tendrán los hombres...



Hugo del Carril rodeado de admiradoras en *El astro del tango*

La escena apunta a mostrar la popularidad del astro del tango y el poder de seducción que ejercía sobre las mujeres. La protagonista, Marta, se siente ajena a la situación y en cambio conoce y se enamora de Hugo del Campo sin saber quién es. El cantante ama a la joven y por ella renuncia al mayor logro profesional de su vida y rescinde el contrato que le hubiera permitido protagonizar un film. Una vez más el amor se opone al éxito, imponiendo un sacrificio en alguno de los dos polos que componen la felicidad.

En 1944, Del Carril y Sandrini protagonizaron la comedia *Los dos rivales*, dirigida por Bayón Herrera y producida por los Estudios EFA. El objetivo era explotar a dos de las figuras más populares del cine de esos años. Al respecto, el diario *El Mundo* señalaba:

El carácter de los dos actores centrales influye notoriamente en el sello personal de los protagonistas aludidos, pues Sandrini encarna con su actitud inconfundible a un personaje de risueña acción y Hugo del Carril desempeña el papel de un periodista que además de lucirse en la actividad periodística triunfa en otros campos con la seducción de su canto (...) En algunos momentos entona con su conocida competencia algunas piezas que matizan el cuadro dramático.¹⁴

Con más de una quincena de películas filmadas, a mediados de los cuarenta Del Carril estaba afirmado en su condición de galán cantor. *Los dos rivales* explotó su popularidad y la interpretación de un reportero conquistador de primicias y de mujeres se avino con la caracterización de personajes en películas anteriores. En tono de comedia, Del Carril se interpretó a sí mismo o al estereotipo construido en su trayectoria como galán cantor en la pantalla. La dupla con Sandrini permitió poner al descubierto, transparentar y reírse de los elementos a los que recurría Del Carril (y Aguilar, el periodista que interpretaba) para construir su relación con el éxito, con el canto y con las mujeres.

14. *El Mundo*, 28 de febrero de 1944.

Sandrini y Del Carril interpretan a dos reporteros-estrella en diarios rivales. Rivalizan por las primicias, pero son muy amigos en lo personal. En la competencia por una noticia, Aguilar se le adelanta a Gorosito (Sandrini), quien al darse cuenta de que perdió la delantera afirma: “Se me adelantó el bello rostro. Cada vez que le saco una primicia, me saca una novia. Claro, les canta al oído y las adormece”.

La trama romántica se desenvuelve sobre la relación entre Aguilar y la hija del director del diario en el que trabaja. Al cruzarse en una *boite*, bailan juntos una pieza y la joven afirma: “Mi papá me ha contado cómo usa la seducción de mujeres para conseguir noticias y, si se resisten, agrega una canción a media voz y no hay remedio. Me gustaría oírlo cantar para ver cómo se completa lo irresistible de su seducción”.

En *Los dos rivales*, Del Carril demuestra su “condición de privilegiado intérprete de la canción popular” y entona varios tangos, entre ellos uno dedicado a la hija del director del diario con el que expresa su amor. La entrega de Aguilar a su enamorada se manifiesta en la decisión de arriesgar la vida para salvarla de un secuestro. En este caso el sacrificio no se refiere al éxito personal o a la carrera artística, sino a la posibilidad de morir por amor. El final de la comedia encuentra a la pareja central felizmente unida y a Aguilar como director del diario en el que se desempeñaba como reportero.

Por otra parte, y al igual que para las figuras femeninas, la apariencia era central para los hombres que aspiraban a triunfar en el cine. Un lector de *Radiolandia* escribió a la revista: “Tengo 16 años, delgado, 1,76, cabellos ondulados castaños. Sueño con ser astro de cine. ¿Cómo podré lograrlo?”.¹⁵ Mazzaferro (2018: 136) sostiene que el prototipo de actor masculino llevaba cabello corto y oscuro, engominado hacia atrás o con raya al costado, cejas gruesas, sonrisa de dientes perfectos, siempre de traje o esmoquin. Los jóvenes galanes y los galanes un poco más maduros tenían la misma apariencia, usaban la misma ropa y arreglaban su cabello de forma similar. El galán era siempre más alto que la mujer, no era gordo, pero tampoco flaco. *Sintonía* usaba la

15. *Radiolandia*, año IX, n° 564, 7 de enero de 1939.

varonía criolla para describir al galán del cine nacional: fuerte, recio, viril, callado, bravío.¹⁶ Las convenciones de género suponían hombres ásperos y fuertes frente a mujeres delicadas, suaves y sutiles. La apariencia cuidada de Del Carril, su sonrisa y su elegancia, pero también su porte varonil, coincidían con la caracterización de galán criollo que, además del cine, construían las revistas del espectáculo.

Las historias de amor que protagonizaba Del Carril en la pantalla, cuando no eran trucas finalizaban con el encuentro y la unión con la mujer amada. Era una unión ajena al matrimonio y la vida familiar. El logro del amor romántico era el objetivo final del galán. Se trataba de un amor basado en la sexualidad, la amistad y el entendimiento mutuo. Como señala Archetti (2003: 206 y 207), para el contexto moral del tango el ideal de la felicidad no se vinculaba a la constitución de una pareja legítima con descendientes. No se retrataba la felicidad de la familia burguesa como el valor principal. La paternidad y los hijos no constituían una preocupación masculina dentro del contexto cognitivo y emocional del tango ni del galán cantor que interpretaba Del Carril.

Existe un paralelismo entre las historias de los tangos que se reiteran sobre el tema constante de la mujer que abandona al hombre y la construcción de la vida amorosa de la figura de Del Carril. Su unión con Ana María Lynch, que no estaba legitimada por el matrimonio legal y que no dejó descendientes, terminó con el abandono de la mujer. Una nota periodística que reconstruyó su trayectoria amorosa afirmaba:

El matrimonio de Hugo del Carril con Ana María Lynch tuvo ribetes dramáticos. Él vivía profundamente enamorado, pero Ana María no supo comprenderlo. En el momento culminante de su vida, cuando más la necesitó, ella se alejó rumbo a Europa atraída por oscuros ofrecimientos de filmación. Pudo más su ambición de actriz que su deber como esposa y mujer.¹⁷

16. "Las mujeres los prefieren feos", *Sintonía*, año XI, n° 435, 1° de mayo de 1943.

17. Revista *Gente*, 4 de marzo de 1971.

La cita remite a la masculinidad trazada por el universo moral del tango y su imaginario. Es decir, la presentación de Del Carril como el hombre virtuoso, capaz de sentir amor auténtico, y de Lynch como la mujer superficial y ambiciosa. El abandono de Lynch hacía alusión a las milonguitas que aspiraban a una vida lujosa en el centro de la ciudad, bajo las luces de la noche y del cabaret, en este caso buscando el triunfo en Europa. La ambición de Lynch era condenada por extravagante y superficial, del mismo modo que lo era la búsqueda del ascenso social en el estilo elegante y lujoso de los cabarets del centro, que convertía a las honestas muchachas de barrio en las milonguitas de las letras de tango. A este mundo se oponían los sentimientos auténticos y las relaciones profundas, expresadas por el amor romántico del hombre que sufría, enamorado de la mujer (Archetti, 2003: 206).

La relación entre Lynch y Del Carril había comenzado a inicios de la década del cuarenta y duró más de diez años. Luego de otro vínculo fallido Del Carril se casó en 1959 con Violeta Courtois, con quien tuvo cuatro hijos. La formación de una familia con descendencia y su transformación en marido y padre tuvo lugar una vez que su personalidad como intérprete superó la etapa de galán cantor para trascender como director de cine. La entrada en la moral convencional, bajo la constitución de la familia y el hogar, se produjo cuando Del Carril contaba con más de cuarenta y cinco años y ya no interpretaba el rol de galán cantor en la pantalla. En este sentido, es interesante remarcar que una de las características de las estrellas consiste en la yuxtaposición entre la construcción de los personajes de la pantalla y su vida privada como intérpretes (Morin, 1964). En el período en el que Del Carril protagonizó películas como galán, estuvo en pareja con una actriz sin la unión formal del matrimonio y en un vínculo sin descendencia. Puede pensarse que parte del atractivo de Del Carril como galán se hubiera visto disminuido si su vida privada se hubiera adecuado a la del esposo y padre. Cuando esto sucedió, su imagen pública ya había dado un vuelco.

Alberto Castillo: el relevo de la tradición gardeliana

A fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, Alberto Castillo ocupó el rol del cantor que había dejado vacante Hugo del Carril en el cine. En una declaración que prácticamente parafraseaba otra de Del Carril, Castillo afirmaba: “A mí me hicieron actor. Yo lo único que hacía era cantar en las películas”.¹⁸

En sus inicios, cuando el cine nacional era una empresa incierta y significaba una apuesta en relación a los resultados artísticos y económicos, el tango se constituyó como uno de los principales vectores de su popularización y nacionalización. En los años treinta se desarrolló una imagen moderna del tango ligada a los últimos adelantos técnicos, como la *broadcasting*, los grandes teatros y el cine, que reemplazó su asociación previa con el cafetín y el arrabal. El tango se volvió un lugar de reconocimiento público, prestigio y riqueza, como en el caso de Hugo del Carril (Gil Mariño, 2015). Sin embargo, en la década del cuarenta el tango perdió el lugar central que había tenido en la cinematografía nacional y pasó a identificarse con producciones de bajo presupuesto orientadas a los sectores populares. En 1948 Zully Moreno protagonizó *Dios se lo pague*, una superproducción de ASF dirigida por Luis César Amadori que la llevó a los primeros planos estelares. El *mainstream* de la producción fílmica se orientó hacia el melodrama suntuoso con grandes divas. Por su parte, la comedia burguesa reemplazó a la comedia popular.¹⁹ Mientras la primera se centraba, como su nombre lo indica, en el mundo de las clases medias, la segunda exaltaba a los sectores populares y celebraba sus modos de vida (Kelly Hopfenblatt, 2019). Manuel Romero, que había dirigido a Del Carril en sus comienzos en el cine, fue uno de los principales exponentes de la comedia popular. Aunque en los treinta había sido el responsable de algunos de los éxitos más resonantes del cine nacional, a finales de los cuarenta

18. *Clarín*, 28 de junio de 1987.

19. El aburguesamiento del género supuso el desarrollo de la comedia de ingenuas y la comedia de fiesta (Kelly Hopfenblatt, 2019).

se había convertido en un director *demodé*. Romero dirigió algunas de las comedias musicales de Alberto Castillo destinadas al público popular, en las que el cantor retomó el sentido arrabalero del tango.

Oriundo de Villa Luro, Castillo estudió medicina y se especializó en la obstetricia. El mandato paterno le impidió dedicarse al tango hasta que hubiera concluido los estudios universitarios. En los años cuarenta se consolidó como cantor de tangos en los clubes de barrio y la radio. La rutina profesional transcurría entre las dos o tres emisiones por semana y los bailes de los viernes, sábados y domingos. En 1941 grabó junto con la orquesta de Ricardo Tanturi su primer disco. El repertorio incluía tangos clásicos y de nuevos compositores, como por ejemplo *Así se baila el tango*, de Randal. Las primeras estrofas afirman:

¡Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas!
 ¡Qué saben lo que es el tango, qué saben de compás!
 Aquí está la elegancia. ¡Qué pinta! ¡Qué silueta!
 ¡Qué porte! ¡Qué arrogancia! ¡Qué clase pa' bailar!

La figura de Castillo se construyó como el arquetipo del cantante de arrabal. También apodado “el cantor de los cien barrios porteños”, se lo identificó con una innovación en el modo de interpretar los tangos que remitía a las clases populares. A diferencia de los cantores estáticos, Castillo se movía y gesticulaba cuando cantaba. Además, el estilo de su vestuario distaba de aquello considerado elegante: “Traje cruzado con anchas solapas, pantalón de cintura alta, con amplias botamangas, corbata de nudo abierto y un pañuelo desparramándose afuera del bolsillo del saco”.²⁰ Identificado con una “modalidad interpretativa que expresaba a los desclasados”,²¹ acentuó sus gestos y desdeñó las imposiciones de la moda. La impronta gestual y de vestuario de Castillo se diferenciaba de la herencia gardeliana que había encarnado Del Carril. Se construyó como una contrafigura y, en contraste con Del Carril, no

20. *Página 12*, domingo 8 de julio de 1990.

21. *Clarín*, 29 de enero de 2006.

pretendió ser el sucesor de Gardel ni inscribirse en su línea de herederos. De baja estatura y ostentando kilos de más, se distanciaba de la apariencia física atribuible al clásico galán. Lejos del melodrama, en el cine interpretó principalmente comedias, un género menos erotizado en el que las historias de amor jugaban un rol secundario.

Castillo protagonizó dieciocho películas. La primera de ellas, *Adiós Pampa mía*, es del año 1946. Junto con *El tango vuelve a París* (1948) y *Un tropezón cualquiera da en la vida* (1948), dirigidas por Manuel Romero y producidas por Argentina Sono Film, conformaron la etapa inicial de su cinematografía. En *El tango vuelve a París* interpretó a un personaje con su mismo nombre, Alberto, en este caso de apellido Reynal. Con elementos que remiten a la biografía del cantante, Alberto Reynal es un médico recién recibido al que le gusta cantar y que tiene que enfrentar la oposición de su padre. Atraído por una *femme fatale* decide probar suerte en París, adonde se traslada con toda su orquesta, liderada por Aníbal Troilo, que formaba parte del elenco de la película. Víctima de una estafa, el cantante y su orquesta fracasan en la capital francesa y vuelven a la patria. En Buenos Aires, Alberto Reynal se inclina por la cancionista decente y honrada que lo había acompañado en el viaje y deja de lado su inclinación hacia la mala mujer por la que se había sentido atraído. El *Heraldo del Cinematografista* calificó esta comedia estrenada en el Monumental con un valor comercial de cuatro puntos sobre cinco, asignándole el máximo potencial para llegar a auditorios populares.

La barra de la esquina (1950) fue considerada la mejor actuación de Alberto Castillo y fue la que más disfrutó interpretar: “Hice 18 [películas] y la que más me gustó fue *La barra de la esquina*. Es un bosquejo de mi vida. Es la vida que puede vivir cualquier muchacho de barrio bueno y trabajador”.²² Luego de *Alma de bohemio* (1949), es la segunda de las cuatro películas en las que lo dirigió Julio Saraceni. Producida por Estudios San Miguel, se presentó en el Broadway. Basada en un sainete, el *Heraldo del Cinematografista* la consideró

22. *Clarín*, 28 de junio de 1987.

“Una de las más gratas expresiones del género chico en nuestro cine, cuyo porteñismo merece señalarse”. Como en el caso de *El tango vuelve a París*, su exhibición se consideró más apropiada para el público popular, “por su tema y características”. Castillo personificaba a Alberto Vidal, un muchacho nacido en La Boca, de padre italiano. El padre le reprochaba al hijo que cantara “tanguitos” y no trabajara. El atorrante y vago, que pasaba la mayor parte del tiempo con los amigos de la barra de la esquina, era contrapuesto al buen muchacho, trabajador y honrado. Alberto, para ser aceptado por una chica decente, acepta un trabajo en la imprenta del barrio. Cuando uno de sus amigos está en apuros por haberse jugado la plata para pagar los exámenes de la Facultad, Alberto le roba trescientos pesos a su padre para ayudarlo. Cuando el padre se entera, cree que su hijo es un ladrón, se emborracha, sale al río y muere. Dolido, Alberto emprende un viaje que lo lleva a triunfar como cantante en el exterior y que culmina con el éxito en Hollywood. Luego de veinte años sin volver a Buenos Aires se reencuentra con los muchachos de la barra, que conservan pura e intacta la amistad que los había unido de jóvenes. También se produce el reencuentro con la chica decente del barrio, pero a diferencia de lo que sucede en los films de Del Carril, el hilo conductor de la trama emotiva no está en la historia romántica sino en los lazos de amistad incondicional que unen a los amigos. De la misma manera que en la biografía personal de Castillo, el padre del personaje se opone a la vocación tanguera del hijo. En una entrevista, Castillo recordaba que su viejo llamaba “atorrantes” a los amigos del barrio y que los consideraba culpables de desviarlo de los estudios universitarios. En la memoria de Castillo, fueron ellos quienes más lo habían empujado a cantar.²³ En el film se destaca el uso del lunfardo, del cual Castillo hizo un culto, y que constituyó otro elemento para acercar su figura al barrio y consolidar su personificación como representante de la gente humilde.

23. *Tiempo Argentino*, 7 de diciembre de 1984.



Alberto Castillo (en el centro) junto a (de izquierda a derecha) Salvador Fortuna, Jacinto Herrera, Hugo Chemin, José Marrone e Iván Grondona en *La barra de la esquina*

Por cuatro días locos (1953) fue la cuarta y última película en la que Julio Saraceni dirigió a Castillo. Combinando una vez más la historia personal con la trama de la ficción, Castillo interpretó a Alberto Morelo, a quien su abuela acaudalada que vivía en España creía médico, pero que era en realidad un aficionado al tango y a la banda de amigos con quienes formaba una orquesta. Cuando la abuela se traslada a Buenos Aires para conocer a su nieto, la historia gira sobre los intentos de Alberto y su familia porteña por disimular la verdad. El personaje de Castillo se construyó sobre los mismos ejes que en *El tango vuelve a París* y *La barra de la esquina*: era un milonguero, pero buen muchacho, de buen corazón. Castillo se luce en las partes cantadas. Fiel a su estilo interpretativo, gesticula y se mueve cuando canta. El hilo conductor de la historia emotiva se centra en la relación filial con la abuela y deja de lado el amor romántico.

La figura de Castillo —construida como contracara de la de Del Carril— acentuaba los caracteres transgresores del tango asociados a una dimensión herética de lo popular, de negación del poder, de los

símbolos y de los valores de la élite dominante. El repertorio, incluidas nuevas canciones que se oponían al *statu quo* de los clásicos del tango, la forma de vestirse, opuesta a aquello considerado elegante; el modo de interpretar las canciones acentuando los gestos y el movimiento y el uso de las expresiones lunfardas eran todos elementos que apuntaban a una renovación de la figura del cantor acorde con el nuevo lugar que el tango había adquirido en el cine como vehículo de comedias populares.

Consideraciones finales

La carrera artística de Hugo del Carril comenzó a mediados de los treinta y experimentó un rápido ascenso. En 1935 se inició en radio como cantor de tangos y milongas y grabó discos para las principales firmas extranjeras asentadas en el país. Entre 1937 y 1939 filmó nueve películas, dirigido por los principales realizadores del cine industrial: Manuel Romero, Luis César Amadori, Alberto de Zavalía, Luis José Moglia Barth, Luis Bayón Herrera; se desempeñó como pareja de la principal estrella femenina, Libertad Lamarque; fue la figura principal del reparto y el motivo sobre el cual descansaban una serie de producciones en las que la trama reposaba sobre la letra y la melodía de los tangos entonados por su voz.

La trayectoria de Del Carril fue producto de una época en el mundo del espectáculo: en los treinta, la radio y el disco se habían afirmado en el mercado y podían imponer y lanzar figuras populares a la fama. Su construcción como heredero de Gardel significó para su carrera el primer espaldarazo y, a partir de entonces, desarrolló su performance en la pantalla. El tango fue el “mascarón de proa” del cine en sus primeros tiempos, donde era necesario conquistar y atraer a las audiencias hacia la producción nacional. La popularidad del tango y de sus principales figuras fue utilizada para garantizar la rentabilidad de un negocio en ciernes. La convergencia de medios en la construcción de Del Carril se reflejó en la figura del galán cantor, que combinó los códigos de seducción y belleza de la pantalla con el uso de uno de los atributos de Del Carril como ídolo de la canción: la voz.

Las películas que protagonizó en la pantalla desde mediados de los treinta y hasta finales de los cuarenta lo encontraron en el rol de galán cantor. En todas ellas lució su voz y su presencia física. El género que albergó su figura fue el melodrama tanguero, en el que interpretó historias de amor trunco. Como galán de cine era un hombre varonil, bien plantado, elegante, exitoso, seductor de mujeres. Como héroe romántico de la tipología tanguera era el hombre desengañado, solitario, que sufría por amor. El tango y el cine se superponían en el delineamiento del galán cantor, una figura propia del cine clásico nacional que tuvo amplia repercusión en el mercado latinoamericano.

El estereotipo de masculinidad que emergía de su figura como galán cantor se basaba en el magnetismo de su apariencia física, principalmente en relación al género femenino. Las historias de amor que fueron plataforma de su figura mostraban un código de honor en relación a la buena mujer, a la que amaba de forma verdadera. El galán era capaz de ser amado, pero también de amar y estaba dispuesto a sacrificar el propio éxito en aras del amor romántico. Era portador de sentimientos auténticos que sustentaban un fondo moral ejemplar.

El cine, junto con las revistas y la publicidad, contribuyeron a delinear nociones de masculinidad en las que la apariencia se conjugaba con hábitos que sugerían autoridad y distinción. Las imágenes que circulaban de Del Carril lo mostraban sonriente, peinado a la gomina, elegante, de traje y corbata o con pañuelo en el bolsillo. Su rostro era portador de una belleza acorde con los cánones de la época y su cabello oscuro y su rol como cantor de tangos hacía que fuera fácilmente identificable con el galán criollo que alguna vez había sido, como Gardel, un “muchacho de barrio”.

En 1948, luego de protagonizar *Pobre mi madre querida* (Homero Manzi), Del Carril comenzó a filmar su primera película como director y coproductor, *Historia del 900*, estrenada un año después. El tango había dejado de ser un vector central del cine nacional y Del Carril se acercaba a los cincuenta años, dejando atrás la juventud que lo había consagrado como galán de la pantalla. En paralelo a la decisión de dedicarse a la dirección, Del Carril hizo público su acercamiento al peronismo e interpretó con su voz la marcha *Los muchachos peronistas*, que se escuchó por primera vez en la conmemoración

del 17 de octubre de 1949. La consagración como director de cine supuso un crecimiento en su carrera artística en un momento en que el rol que interpretaba en la pantalla comenzaba a perder relevancia y lo hubiera relegado a la realización de películas de alcance reducido. Fue lo que sucedió con las comedias musicales protagonizadas por Alberto Castillo, destinadas al público popular. En una identificación del tango con el arrabal, Castillo encarnó el discurso peronista, la dimensión herética de lo popular, aunque su surgimiento se explica por las tendencias comerciales del tango y del cine y no como resultado de una política oficial (Karush, 2013).

Del Carril inició su carrera como director en un momento de crisis para la industria nacional del cine. A comienzos de los cincuenta, estudios líderes se encontraban en concurso de acreedores, entre ellos Lumiton, en cuyas galerías él se había iniciado. La baja rentabilidad hacía difícil pagar los *cachets* de antaño y muchos artistas significativos y populares de las décadas previas tuvieron que replantear sus carreras, sobre todo en relación a su lugar en el cine nacional. El desempeño en cinematografías extranjeras, en radio y en teatro fueron alternativas posibles. Del Carril, por su parte, volvió a las fuentes y se refugió en su labor como cantante de tangos, que resultó la actividad más lucrativa en esta nueva etapa. Llegó incluso a financiar parte de su producción como director con las ganancias obtenidas como cantante. En la actualidad su figura como ídolo popular está más identificada con su rol de cantor que con su papel de galán de cine.

Bibliografía

- AAVV (1977). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Editorial Crea.
- Archetti, Eduardo (1995). “Estilo y virtudes masculinas en El Gráfico: la creación del imaginario del fútbol argentino”. *Desarrollo Económico, Revista de Ciencias Sociales*, vol. 35, n° 139 (octubre-diciembre), pp. 419-442.
- (2003). *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia (edición original en inglés: 1999).
- Cabrera, Gustavo (1989). *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Chab, Norberto (2014). “Los galanes cantores en la escena nacional”. *Revista Afuera, Estudios de crítica cultural*, año IX, n° 14 (diciembre), pp. 1-10.
- Gago Safigueroa (2003). “Hugo del Carril”. En AA.VV., *Cine en 2x4*. Buenos Aires: Museo del Cine.
- Gallina, Mario (2006). “Más allá de las fronteras” en Maranghello, César e Insaurralde, Andrés. *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*. Buenos Aires: Museo del Cine.
- Gayol, Sandra (2016). “Panteones populares, cultura de masas y política de masas: la biografía póstuma de Carlos Gardel”. *Revista M*, vol.1, n° 1 (enero-junio), pp. 53-76.
- Gil Mariño, Cecilia (2016). *El mercado del deseo*. Buenos Aires: Teseo.
- Insaurralde, Andrés y Maranghello César (2006). *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*. Buenos Aires: Museo del Cine.
- Karush, Matthew (2014). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.
- Manetti, Ricardo (2014). “José Gola. La creación de un actor popular y moderno”. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, año IX, n° 14 (diciembre 2014), pp. 1-11.

- Maranghello, César (1993). *Hugo del Carril*. Buenos Aires: Centro Editor de América.
- Maranghello, César y Paladino, Diana (2003). “Del folletín a la ópera tanguera”. En AA.VV., *Cine en 2x4*. Buenos Aires: Museo del Cine.
- Mazzaferro, Alina (2018). *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Paladino, Diana (2003). “El cantor de tangos”. En AA.VV., *Cine en 2x4*. Buenos Aires: Museo del Cine.

EL ASTRO DEL TANGO EN EL CINE MEXICANO

Alejandro Kelly Hopfenblatt

A mediados de la década de 1940 el ámbito artístico del Distrito Federal mexicano era un foco de concentración de viajeros y exiliados de distintos ámbitos culturales. En medio de cantantes y bailarinas cubanas, exiliados republicanos españoles, artistas norteamericanos que paseaban por el continente en el marco de las políticas de Buena Vecindad y nómades por causas diversas de otras partes de América Latina, el contingente argentino se destacaba no solo por su cantidad, sino por la relevancia internacional de quienes lo componían.

En el terreno cinematográfico, figuras de la talla de Libertad Lamarque, Tita Merello, Luis Sandrini y Niní Marshall protagonizaron en distintos contextos una gran cantidad de films que iban desde comedias populares a melodramas lacrimógenos y dramas ambientados en submundos urbanos. Dentro de la dinámica y fluctuante participación de argentinos en el medio fílmico mexicano, el paso de Hugo del Carril supuso un momento de marcado interés tanto en el marco de la carrera del astro del tango como en las negociaciones que implicó su inserción dentro de una cinematografía con rasgos identitarios tan definidos.

Del Carril contaba para esos años con una carrera destacada tanto en la música como en el cine de la Argentina, con un éxito que traspasaba las fronteras nacionales y se expandía a lo largo de todo el continente. Como señala Florencia Calzon Flores (2016), para finales de los años treinta ya se había instalado como la estrella masculina del tango cinematográfico protagonizando gran cantidad de melodramas

Más allá de la estrella

tangueros, como *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939) y *La vida de Carlos Gardel* (Luis Bayón Herrera, 1939).



Hugo del Carril en *La vida de Carlos Gardel*

Al mismo tiempo, a través de la música tenía llegada internacional, ayudado por sus contratos discográficos y su presencia en locuciones radiales a lo largo del continente. Sus films reforzaban este aspecto, dándoles a sus personajes una dimensión transfronteriza que lo situaba dentro de un universo tanguero que excedía el Río de la Plata. Es así que, por ejemplo, en *El astro del tango* (Luis Bayón Herrera, 1940) su personaje era proclamado “el artista cantor más popular de Sudamérica”, mientras que cuando encarnó a Carlos Gardel era presentado en el film como un artista de dimensiones continentales.

Del Carril fue convirtiéndose así a comienzos de la década del cuarenta en una de las principales figuras del entretenimiento argentino con proyección regional. Si bien esos años vieron un desplazamiento del lugar central que habían tenido en el cine de la década anterior las figuras ligadas al universo popular, el astro supuso la continuidad del tango como un espacio de gran importancia en el medio. Incluso cuando interpretaba personajes donde su faceta musical era secundaria,

como el periodista que encarnó en *Los dos rivales* (Luis Bayón Herrera, 1944) junto con Luis Sandrini, no dejó nunca de lado su persona como galán cantor.

Este crecimiento, junto con el del cine argentino en general, se detuvo, sin embargo, cuando a partir de 1943 decayó bruscamente la producción fílmica en el país a partir de la escasez de película virgen originada por el contexto bélico internacional. En este marco, numerosas figuras del medio local comenzaron a ampliar sus carreras por fuera de las fronteras nacionales, ya sea migrando o incursionando en films de otros países.

Este fue el caso de Del Carril, quien a mediados de la década fue contactado por Carlos Garrido Galván de la empresa Films Mundiales con el ofrecimiento de un contrato para filmar tres películas. Ello llevó a que en 1945 partiera hacia el Distrito Federal, donde protagonizó tres films: *El socio* (Roberto Gavaldón, 1946), *La noche y tú* (Chano Urueta, 1946) y *A media luz* (Antonio Momplet, 1947). En ellos fue dirigido por directores renombrados y fue ampliamente publicitado en la prensa local como uno de los grandes nombres que se habían incorporado al medio cinematográfico mexicano.

Sus películas suponen un caso interesante para considerar las negociaciones en el terreno de la narración y la representación que implica la participación de figuras extranjeras en cines globales. Del Carril, con un texto estrella ligado al tango y por lo tanto a cierta idea de identidad nacional argentina, tuvo que insertarse en un cine que se encontraba en un momento de crecimiento acelerado basado en la explotación de imaginarios vinculados a la mexicanidad. Asimismo, dentro de su carrera, estas películas significaron una posibilidad de ensayo y experimentación con personajes y universos alternativos a los que estaba acostumbrado.

Este artículo propone abordar el paso de Del Carril por México y sus incursiones en esa cinematografía. Para ello reconstruiremos en primer lugar el entorno marcadamente internacional en que se insertó durante su estadía en el Distrito Federal, para luego considerar las tres películas que filmó contratado por Films Mundiales. Ahondaremos así en los intentos de presentar identidades alternativas a las que encarnaba en el cine argentino, más cercanos a imaginarios cosmopolitas y urbanos. Tomando

en cuenta los personajes que interpretó, los espacios que habitó y, especialmente, las formas en que se presentaron los números musicales que debían aparecer en cada una de sus películas, seguiremos su derrotero por un universo diferente al que estaba habituado.

Viajeros argentinos en el Distrito Federal

En el marco de una propuesta para repensar las historias de los cines latinoamericanos, Ana López (2000) señala que el campo fílmico latinoamericano de los años cuarenta y cincuenta se caracterizó fundamentalmente por la constante circulación de figuras entre los distintos países, especialmente Argentina y México. En este sentido se produjeron una gran cantidad de influencias cruzadas e intercambios que fueron generando películas con diversos niveles de hibridación de modelos de representación y propuestas culturales. Estos viajes, generados por motivos industriales, económicos, políticos o simplemente personales, dotaron a las distintas cinematografías del continente de una gran vitalidad y permitieron a actores, guionistas, técnicos y directores emprender búsquedas estilísticas y temáticas novedosas.

Es así que Niní Marshall, por ejemplo, participaría en producciones españolas, mexicanas y cubanas, mientras que el director argentino Carlos Hugo Christensen filmaría en Chile, Venezuela y Perú antes de terminar radicándose en Brasil. De igual modo José Bohr, que había alcanzado el estrellato como intérprete latino en Estados Unidos, filmó luego en México, Chile y Argentina para terminar asentándose en Venezuela, donde participaría en las primeras producciones a color locales y ayudaría en el desarrollo del medio televisivo.

El crecimiento del número de viajes en estos años fue en gran parte ayudado por el marco de la crisis de la industria argentina y el florecimiento de la mexicana que motorizaron un movimiento constante y multidireccional en el cine de la región. Mientras que a finales de la década anterior la Argentina parecía posicionada para dominar el mercado continental, el estallido de la Segunda Guerra Mundial supuso un impacto que alteró este rumbo aparente.

Como reconstruyen Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin (2011), la neutralidad del país frente a la contienda global y la decisión de Estados Unidos de apoyar el crecimiento industrial del cine mexicano llevaron a que este pasara a ocupar a lo largo de los años cuarenta un lugar dominante en la cinematografía latinoamericana. Esta dinámica no implicó solamente el aspecto comercial, sino que el cine mexicano fue gradualmente convirtiéndose en una sinécdoque de la identidad continental. Los campos cinematográficos nacionales de toda la región comenzaron a prestar especial atención a lo que sucedía allí y aumentaron notoriamente los intercambios que permitían a México consolidar ese lugar.

En el caso de los viajeros argentinos de estos años, su peso simbólico dentro de la producción industrial implicaba una forma novedosa de pensar estos viajes. Si en años anteriores los que habían ido a México eran figuras sin tanta relevancia a nivel local, como Barry Norton, Luis Aldás o Rafael Falcón, para los años cuarenta fueron las estrellas del cine nacional quienes comenzaron a viajar contratadas por Films Mundiales o Producciones Grovas. Entre ellas se destacaron nombres como Amanda Ledesma, Pepita Serrador, Alicia Barrié, Carlos Cores, Juan Carlos Thorry o Francisco Petrone. Algunos fueron solamente por contratos para un número específico de films, mientras que otros emprendieron nuevas etapas en sus carreras dentro del cine mexicano. Lo que unía a todos era la posibilidad de explorar posibilidades frente a un medio local incierto e inestable (Fidanza y Pardo, 2017).

En esta dinámica había tenido mucha importancia el rol de los productores que, aprovechando la asistencia de Washington al cine mexicano, veían la posibilidad de convocar figuras taquilleras a su medio. Uno de ellos fue Carlos Garrido Galván, de Films Mundiales, quien se había hecho cargo de la gerencia de la empresa luego del fallecimiento de Agustín J. Fink. A diferencia de Fink, que había impulsado el crecimiento de la firma con figuras como Emilio “El Indio” Fernández, Dolores del Río y Gabriel Figueroa, Galván orientó la empresa a una perspectiva regional. Este viraje queda explícito en una columna que publicó en *Cinema Reporter* exaltando estas políticas bajo el título de “México, capital del cine en español”. Allí sostenía:

Si deseamos que todas las puertas de diversos países se nos abran, necesariamente, en una justa correspondencia, tenemos que tener abiertas nuestras puertas a todos esos países; si deseamos que todos nuestros hermanos de idioma y de raza reciban con brazos amistosos al cine mexicano, el cine mexicano debe percibir también en sus brazos a nuestros hermanos de raza y de idioma. Únicamente en esta forma el cine de México podrá ser el cine de América y en un futuro próximo el cine de la raza latina, enfrentando su manera de sentir y de pensar a los del cine sajón, el cine eslavo y otros cines exóticos (...)

La contratación que los estudios mexicanos han hecho de los mejores artistas argentinos acabará de conquistar para México el mercado argentino y limará todas las suspicacias y las asperezas que algún periodista de allá se empeña en fomentar; la contribución de músicos y artistas brasileños abrirá el mercado de Brasil, la utilización de obras y artistas del resto de los países de Iberoamérica afirmará las buenas relaciones ya existentes con ellos.¹

La nota de Carlos Garrido Galván iba acompañada de fotos de la brasileña Leonora Amar y de Hugo del Carril, las nuevas estrellas de la compañía. La contratación de este, según marcaba el productor, serviría tanto para renovar la oferta en los mercados internacionales como para apelar al público argentino.

El astro porteño no era una figura desconocida, sino que arrasaba consigo una celebridad previa construida a partir de su música y sus películas. Dentro del gran éxito que tenía el cine argentino en tierras mexicanas en los primeros años de la década, Del Carril había pasado de ser mencionado someramente como “el astro de la canción criolla y notable galán”² a ser denominado “uno de los actores de mayor renombre”.³ En mayo de 1945, un mes antes de la nota de Garrido Galván, el argentino apareció en la tapa de *Cinema Reporter*, una de las principales revistas del espectáculo mexicanas,

1. *Cinema Reporter* n° 363, 30 de junio de 1945.

2. *Cinema Reporter* n° 150, 30 de mayo de 1941.

3. *Cinema Reporter* n° 291, 12 de febrero de 1944.

promocionando el estreno de *La piel de zapa* (Luis Bayón Herrera, 1943), producción de Establecimientos Filmadores Argentinos distribuida por Films de América, S.A.⁴



Hugo del Carril y Francisco López Silva en *La piel de zapa*

Más allá de su labor actoral, era su faceta musical el principal atractivo que traía consigo y el que hizo que su llegada al Distrito Federal no pasara desapercibida. El testimonio del pianista Víctor Buchino, quien lo acompañó en sus actuaciones en numerosas ocasiones, permite ahondar en el paso del astro por los escenarios mexicanos. Según relataba el músico, durante su estadía en la capital mexicana Del Carril se asoció con Agustín Irusta y el director Roberto Ratti para producir espectáculos de revista en el Teatro Lírico. Las primeras semanas de la puesta no rindieron los resultados esperados por lo cual Ratti pidió a Del Carril que, a cambio de un porcentaje de la recaudación, se presentara él sobre el escenario. Según Buchino, el astro decidió que la mejor

4. *Cinema Reporter* n° 355, 5 de mayo de 1945.

manera de cubrir las deudas era que sus presentaciones fueran sin costo durante una semana para probar su poder de convocatoria. A partir de su presencia sobre las tablas del Lírico, el panorama cambió:

No cabía un alfiler. La gente estaba colgada de los palcos. Cuando Hugo apareció en el escenario, se lo vio muy serio, no sé por qué, tal vez lo paralizó la ovación con que fue recibido. El hecho es que, de pronto, un espectador poniéndose de pie le gritó desde la platea a voz batiente: “¡Ríete cabrón... muestra los dientes... eres muy bello, chingao!”. Era una clara alusión al mote cariñoso que un gacetillero le había colgado: “Hugo del Carril, la sonrisa que canta”. Esa sonrisa no solo salvó de la emergencia a toda la gente de la compañía. Había hecho algo más. Era tal su poder que, olvidándose del típico machismo mexicano, aquel hombrón se había animado a decir lo que dijo”. (Citado en Gallina, 2006: 47)

Las presentaciones en el Teatro Lírico fueron una comprobación del poder de convocatoria de Del Carril en el territorio mexicano. A lo largo de su estancia en México, Del Carril grabaría en total ocho discos y se presentaría en numerosas locuciones radiales y en salones destacados del Distrito Federal y de las principales ciudades del país. Según recordaba Buchino, “Actuamos en ciudades importantes del interior como Puebla, Guadalajara, Campeche, Veracruz y otras que ahora no recuerdo. Eran salidas cortas, de tres o cuatro días. Nos divertíamos como locos, significaba una fiesta para nosotros” (Citado en Gallina, 2006: 46).

Estas presentaciones iban acompañadas de una extensa cobertura por parte de la prensa especializada que lo incorporaba en el sistema de estrellas local y seguía sus movimientos. Es así que, por ejemplo, en junio de 1945, dentro de la cobertura de una presentación en Torreón, en el estado de Coahuila, se destacaba:

una verdadera ola humana se abalanzó por sobre la guardia de la policía que no pudo contener a la multitud que loca de entusiasmo lanzaba vivas a Hugo del Carril (...) Todas nuestras damitas, que

pese a la alta temperatura, rodearon al cantante argentino solicitando su autógrafa unas y otras, queriendo hacerse de alguna prenda del artista. Algunas lograron llevarse el pañuelo, la corbata, botones del saco, etc., teniendo que acudir la Cruz Roja, ya que hubo dos o tres señoritas desmayadas.⁵

Esta cobertura permitía homologarlo en su poder sobre las mujeres con figuras como Jorge Negrete, Pedro Infante o el propio Carlos Gardel. Se buscaba así continuar la figura de galán cantor que, como señala Florencia Calzon Flores, había configurado en el cine nacional. De este modo, su texto estrella se basaba en ser un hombre que “seduce gracias a la belleza de su rostro, a su porte varonil, a su pulcritud, a su elegancia y también mediante su voz; utiliza la canción para expresarse en los momentos de mayor dramatismo, y en todas las películas en las que participa —como observamos a través de las críticas— luce su voz” (2016: 10).⁶ Como se puede leer sobre su presentación en el Teatro Lírico, era asimismo un encanto que interpelaba a hombres y mujeres por igual.

Al mismo tiempo que cubría su presencia en los escenarios musicales mexicanos, la prensa especializada también prestaba gran atención a la vida social de Del Carril junto con su mujer, Ana María Lynch, tanto en espacios ligados a la colectividad argentina como en su interacción con figuras del medio mexicano. Es así que se lo fotografiaba, por ejemplo, dialogando con el director Chano Urueta en la hacienda de Vicente Miranda, sobre el pronto debut teatral de Lynch en *El puente del castigo*⁷ o en una cena ofrecida para Luis César Amadori en el feudo cubano Sans Souci donde se lo pudo ver junto con Marilyn, la hija del doctor Ichazo.⁸

5. *Cinema Reporter* n° 360, 9 de junio de 1945.

6. Richard Dyer (2001) propone el concepto de “texto estrella” para considerar la forma en que la industria del entretenimiento configuraba la imagen de los ídolos para crear una estrella. De este modo se daba un cruce de relaciones intertextuales entre las películas que protagonizaban, las imágenes de su vida pública y privada que aparecían en las revistas especializadas y otras representaciones que confluían en dotarla de una imagen que se extendía sobre su persona real y sus personajes ficticios.

7. *Cinema Reporter* n° 373, 8 de septiembre de 1945.

8. *Cinema Reporter* n° 374, 15 de septiembre de 1945.

Por otro lado, se destacaba asimismo su pertenencia al creciente contingente de argentinos. Cuando llegaron al país Luis Sandrini y Tita Merello en marzo de 1946, comenzaron a ser frecuentes las fotos de Del Carril y Lynch con ellos en distintos eventos sociales. Ello se continuó incluso luego del regreso del cantor a la Argentina, como en la cobertura de su debut en Radio Belgrano en diciembre de ese año, donde se lo presenta junto con el arribo al país de Sandrini y su presencia en el estudio radiofónico.⁹

Su estadía, por lo tanto, formó parte de esta dinámica presencia de argentinos —y latinoamericanos— en la capital mexicana. Buchino recuerda: “Hugo se había propuesto que ‘los paisanos’ que estaban solos no lo sintieran así. Que supieran que había una mano tendida para lo que fuera necesario” (Citado en Gallina, 2006: 46). En este sentido señala una gran cantidad de nombres hispanoamericanos que formaban parte de esa comunidad, incluyendo actores, músicos, empresarios y futbolistas. Entre ellos se contaban Miguel de Molina, Luis Aldás, el matrimonio Sara Guash - Américo Caggiano, Nicolás Kornitz, Mateo Nicolau, Libertad Lamarque, Alfredo Malerba, Tita Merello, Luis Sandrini, Amanda Ledesma y Discépolo.

Estos encuentros no se limitaban, sin embargo, a la vida social, sino que también se trasladaban a las presentaciones profesionales. Una contraparte fundamental en estas actividades fue Libertad Lamarque, quien, a diferencia de la mayoría de los viajeros argentinos, pasaría a ser parte estable del repertorio de estrellas local. Ambas figuras habían logrado popularidad continental articulando la actuación cinematográfica con su labor como cantores de tango y, aprovechando la presencia de los dos en el país, se presentaron juntos en diversas oportunidades. Por ejemplo, en junio de 1946 se informaba sobre la presentación de Lamarque en el Teatro La Alameda durante la transmisión de un programa radial patrocinado por H. Steele y Cía., donde la estrella había interpretado varios temas acompañada por otras figuras, entre los cuales se contaba *En un bosque de la China* que había contado con la presencia de Del Carril.¹⁰

9. *Cinema Reporter* n° 439, 14 de diciembre de 1946.

10. *Cinema Reporter* n° 414, 22 de junio de 1946.

La cobertura periodística de estas presentaciones permite pensarlas como parte de una estrategia más amplia de publicidad de la presencia del astro en suelo mexicano. Mientras filmaba sus películas, estas actuaciones servían como pretexto para hablar de él y demostrar la popularidad que llevaba consigo. Al mismo tiempo, suponía una posibilidad de explotación comercial de su faceta de cantor que se vería replicada luego en sus films.

La presencia de Del Carril a partir del contrato de Films Mundiales fue por lo tanto un fenómeno que excedió lo cinematográfico. La cobertura de la prensa y la construcción de su figura como estrella se basaron fundamentalmente en su identidad argentina y en su carácter de galán, buscando así resaltar su impronta porteña en un cruce con los rasgos latinos que dominaban los discursos del entretenimiento continental del período. Sin embargo, su paso por el cine, que había sido el causante de su presencia en territorio mexicano, presentó mayores matices que dieron cuenta de búsquedas tanto del astro como de los realizadores para evitar el encasillamiento que propiciaba su presencia en la prensa especializada.

El socio: el desdoblamiento mexicano

El 17 de septiembre de 1945, pocos meses después de llegar al Distrito Federal, Hugo del Carril comenzó el rodaje de su primer film mexicano, *El socio*, bajo la dirección de Roberto Gavaldón. Basado en la novela homónima del chileno Jenaro Prieto, la cinta contaba la historia de Julián Pardo, un corredor de propiedades y padre de familia que para ingresar en el mundo financiero decide inventar que tiene un socio capitalista inglés llamado Walter Davis. De este modo logra entrar con éxito en un mundo turbio donde comienza un romance con Anita (Gloria Marín), la esposa de otro financista, y se obsesiona con Davis, quien aparece como un fantasma interpretado también por Del Carril, con quien mantiene conversaciones imaginarias. Cuando comienza a bordear la locura decide “matar” a Davis, perdiendo a su amante y los lujos de su vida y cayendo en la penuria económica, pero encontrando refugio en la armonía de su hogar.



Hugo del Carril y Gloria Marín en *El socio*



Hugo del Carril en *El socio*

El rodaje de este film llevó a Del Carril a introducirse directamente en las dinámicas del cine mexicano del período. El director, Roberto Gavaldón, era en esos años uno de los realizadores más prestigiosos y afamados del cine mexicano, logrando articular intereses de una mentalidad burguesa con una imagen cruda del mundo urbano. De este modo se valía de las reglas de los géneros clásicos narrativos para destacar partes oscuras y ocultas de la vida moderna, recurriendo a elementos como la muerte, las identidades suplantadas y la imposibilidad del destino feliz, todos elementos que entraron en juego en su encuentro con el astro argentino (Mino Gracia, 2007).

Al mismo tiempo, el guion había sido escrito por dos figuras que alternaban entre la escritura y la dirección. Por un lado, Títo Davison, otra figura trashumante que había comenzado su carrera en su Chile natal, pasando luego por Estados Unidos y Argentina hasta llegar al cine mexicano.¹¹ Junto con él trabajó Chano Urueta, quien, según Emilio García Riera (1969), fue contratado para introducir “toques mexicanos” al guion.

El cruce de los intereses por el mundo urbano de Gavaldón con la internacionalidad de sus guionistas construyó un marco diferente al que estaba acostumbrado Del Carril. El film asumía ya desde su comienzo esta dimensión internacional que buscaba brindarle al astro con una voz off que señalaba: “La historia que a continuación vamos a relatar pudo haber ocurrido en Buenos Aires, Santiago de Chile, Río de Janeiro o en la ciudad de México”. Este parlamento estaba acompañado por imágenes que mostraban nubes en el cielo y las partes altas de edificios urbanos modernos.

De este modo, Del Carril debutó en las pantallas de México en el marco de un relato que explicitaba la universalidad inherente a su presencia allí. Al mismo tiempo, los espacios que transitaba su personaje a lo largo del film proponían la existencia de un mundo urbano transnacional que facilitaba introducir al astro argentino en las producciones de Films Mundiales. Mientras Julián viaja por distintas ciudades de

11. En México se desempeñó como uno de los principales realizadores de películas que presentaban cruces con el cine argentino, ya sea dirigiendo actores como Libertad Lamarque y Luis Sandrini, filmando remakes de cintas argentinas —*Medianoche* (1949), nueva versión de *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937)— o escribiendo guiones para estrellas nómades como Del Carril.

Latinoamérica fingiendo reunirse con Davis, los ambientes son filmados siempre de modos similares, resaltando grandes espacios interiores como oficinas o departamentos con juegos de sombras que dan una sensación de opresión al mismo tiempo que aíslan al protagonista.

La conjunción del extrañamiento de los espacios con la universalidad de los ambientes representados se expresa claramente en uno de los obligatorios números musicales que requería cualquier film protagonizado por Del Carril. Cuando Julián es invitado a una fiesta de hombres de negocios en un departamento moderno, Gavaldón presenta una secuencia que supone al mismo tiempo la introducción del cantor y la exposición de su pretendida transnacionalidad.¹² Las imágenes de la fiesta comienzan con una banda en vivo tocando un ritmo caribeño mientras una fila de conga formada por hombres y mujeres se desplaza por el salón. Luego el dueño de casa toma el mando de la música y presenta a la banda de la siguiente manera: “Ahora mis amigos vamos a iniciar una gira musical. En la variedad está el gusto”. Con ello pasa a introducir temas musicales de diversos orígenes donde se destacan un tema brasileño y uno chileno que los invitados de la fiesta danzan con alegría. Toda la secuencia es presentada a partir de un montaje clásico de planos generales y medios que no presentan ninguno de los rasgos de estilización que caracterizaban a Gavaldón.

Por último, la gira musical se traslada “al Plata”, donde Julián es invitado a interpretar *Canción desesperada*.¹³ Aquí la puesta en escena

12. Hay un número musical previo en el que Julián le canta a su hijo antes de irse a dormir el tema *Papá Baltasar*, de Homero Manzi y Sebastián Piana. Allí encarna una variedad diferente de personaje, no tan explotado a lo largo de la trama, que es el de hombre proveedor y padre de familia. A diferencia de la ambientación de fiestas o salones que solían primar en los números musicales de Del Carril, aquí la escena presenta una caracterización extraña y distinta del astro. En este sentido, de un modo similar a la secuencia de la fiesta, Gavaldón se vale del carácter mandatorio de las escenas musicales para dejar en claro los desvíos que impone la trama a las expectativas del espectador.

13. Sobre la presencia de *Canción desesperada* en el film, Del Carril recordaba: “Necesitaba urgente una canción para una de mis películas, mejor dicho, para una película en la que yo era la figura principal. El director Roberto Gavaldón me apremiaba con el tiempo. Así que de inmediato mandé a Buenos Aires un telegrama a Discépolo, pidiéndole un tema, una canción, pero explicándole que lo quería en el término de una semana a lo sumo. Discépolín, ocurrente como siempre, me contestó con otro escueto y rápido mensaje: ‘No poseo la inspiración a plazo fijo’, decía. Ante esto tuve que rendirme, y enviarle a Enrique una carta detallada para que me hiciera por favor la composición. Finalmente la mandó y fue ‘Canción desesperada’” (Citado en Cabrera, 1989: 60).

se vuelve más estática, detenida sobre Del Carril para permitir su lucimiento sin distracciones por parte de otros personajes. Ello es acompañado con planos contrapicados y juegos de sombras que van estilizando al cantor, evitando así una simple réplica de las interpretaciones tradicionales del astro y recordando que esto no es un simple melodrama tanguero, sino un desvío dentro de un policial psicológico urbano.

Como señala Alicia Aisemberg (2017b), el tango en *El socio* se hacía presente a través de una transnacionalización que recurría a la artificialidad de su registro visual para exaltar un lujo y una modernidad que no tenían marcas locales. Al mismo tiempo, al resaltar la diferenciación de la secuencia y negarle una justificación narrativa a la presencia del número musical, este puede ser pensado más bien como una negociación con la obligatoriedad implícita de que Del Carril cante un tango. De este modo se cumplían las expectativas de los espectadores con la figura del argentino al mismo tiempo que se lo insertaba dentro de las lógicas de representación del film.

La particularidad de la elección estilística de Gavaldón se hace más notoria al contrastar esta secuencia con el otro número musical de importancia que presenta el film. Aquí el cantor argentino deja de lado su impronta exclusivamente tanguera y canta un tema, *Ansiedad*, compuesto por el argentino Atilio Bruni y el mexicano Ernesto Cortázar. A diferencia del extrañamiento con que había filmado previamente los números musicales, este presenta una puesta en escena más sencilla, cantándose a su amante junto al piano en planos frontales que rechazan cualquier interpretación más que la función narrativa de una escena de cortejo.

La composición de los números musicales que presenta *El socio* resalta un componente central del film: la necesidad de introducir a Del Carril en el medio mexicano sin traicionar su texto estrella previo, pero permitiéndole experimentar con nuevas posibilidades de estilo y representación. En este sentido, no parece casual que el argumento presente como hilo central la multiplicidad de identidades de su protagonista. Ya en el comienzo, luego de plantear que el relato podía situarse en cualquier ciudad latinoamericana, la voz en off presentaba a Julián diciendo: “He aquí a nuestro principal protagonista, se llama Julián Parado y se gana modestamente la vida como corredor en propiedades. Si

Julián Pardo hubiera seguido sus verdaderas inclinaciones, se habría dedicado a la música, al canto o a la poesía...”. De este modo se establecía que el personaje con sensibilidad artística que el público podía esperar de Del Carril se encontraba latente aquí, pero no era el que iba a primar a lo largo del film.

Este juego se hace aún más notorio al momento de desarrollar la trama y el tema del doble, ya que la personalidad alternativa que aparece no es la del músico o el artista, sino que presenta una versión más negativa del Julián Pardo que existe hasta el momento. Resulta interesante en este sentido detenerse en la escena en que decide armar el personaje de *mister* Davis. Cuando Pardo se encuentra con un financiero, Don Fortunio, para plantear la posibilidad del negocio que está desarrollando junto con su socio, este le consulta por su socio. Julián lo describe como “un poco excéntrico”, y al ser consultado por su nombre, trastabilla. Allí, la imagen se traslada a un plano subjetivo de su mirada que se detiene en el periódico que lee un hombre sentado cerca de él. En él se lee un anuncio del film *Atardecer* protagonizado por Walter Pidgeon y Bette Davis, y uniendo nombres y apellidos Julián decide nombrar a su socio Walter Davis.¹⁴

El desdoblamiento de personalidades de Del Carril por vía de Hollywood que presenta *El socio* es así una puesta en manifiesto sobre las nuevas posibilidades que se podían presentar para el astro a partir de su incorporación al cine mexicano. Si bien Mr. Davis va a terminar muriendo en el film, el desarrollo del relato permitía a la estrella argentina encarnar dos personajes diferentes a su galán cantor de origen y demostrar la potencialidad interpretativa que podía ofrecer al medio local.

Esta puesta en crisis de su identidad era remarcada por él mismo en los reportajes que brindaba a la prensa. Allí explicaba: “hago un papel también diferente de los que he hecho y que se aleja un poco del galán para entrar más en el de actor verdadero”. Ese mismo reportaje cerraba planteando que

14. El film referido no existió en la realidad, sino que fue creado en función de brindarle un nombre ficticio al protagonista.

Por todas sus respuestas se ve que Hugo del Carril se está alejando un poco del cancionero del tango, brillante y buen tipo, ídolo de las radioescuchas de quince años, para encauzarse en una carrera más seria desde el punto de vista artístico, tal y como lo demuestra también su triunfo en la primera película mexicana que ha hecho. ¿Será que Hugo del Carril, actor fino y de buen gusto, tenía, también, como casi todos los humanos, un “socio”?¹⁵

El socio supuso, por lo tanto, la entrada del astro argentino en un mundo de posibilidades que se le abría con el cine mexicano. No sólo podía experimentar con universos de representación alejados de su exitosa identidad de galán cantor, sino que ese desvío en sí de su texto estrella servía como estrategia de publicidad del film. De la mano de Gavaldón, Del Carril encontró en su primera incursión en el cine mexicano un mundo moderno y urbano oscuro, cubierto por la tentación del cosmopolitismo al cual enfrentó desdoblado su personalidad y ensayando nuevos personajes con los cuales ingresar en ese mundo. El estreno del film, el 20 de abril de 1946, en el cine Chapultepec de la capital mexicana, marcó de este modo un punto de partida para una etapa diferente en su carrera.

La noche y tú: el cantor cosmopolita

Un mes antes del estreno de *El socio*, Hugo del Carril ya había comenzado el rodaje de la que sería su segunda película en México, *La noche y tú*, dirigida por Chano Urueta, quien había sido el encargado de incorporar elementos mexicanos en la trama del film anterior y ahora era responsable de adaptar la obra *El caballero Varona*, del español Jacinto Grau. El astro argentino interpretaba aquí a Julio Varona, un reconocido cantor que se dedica al mismo tiempo a estafar gente adinerada junto

15. *Cinema Reporter* n° 391, 12 de enero de 1946. Curiosamente esta nota se publicó en un número cuya tapa presentaba a Lucas Demare, dentro de una sucesión de portadas dedicadas al pronto estreno de *La guerra gaucha* (1942) —bajo el título de *Hombres de América*— en México.

con su falsa esposa, Elena (Beatriz Ramos). Su vida se ve alterada cuando comienza una relación con Hortensia (Gloria Marín), una joven mujer que, junto con su esposo, fue víctima de sus trampas. Cuando esta se divorcia para vivir abiertamente el romance, Elena entrega a Julio a la policía. El film concluye con el protagonista entre rejas y su enamorada prometiéndole esperarlo hasta que recobre la libertad.

A diferencia de la impronta urbana y oscura de Gavaldón, en los films de Urueta se presentaba una mirada más cercana a las adaptaciones literarias que supusieron, por lo tanto, una propuesta diferente para Del Carril. El mundo que le proponía se alejaba de las penumbras de la ciudad moderna para ubicarse más cercano al cosmopolitismo global, en una puesta en escena que tendía más hacia el brillo de los ambientes lujosos que a la oscuridad de las profundidades del universo capitalista.

Al mismo tiempo que la película tendía más hacia el esplendor de la vida moderna, Urueta dejaba de lado las pretensiones de universalidad para situar su relato en lugares concretos. Es así que a lo largo del relato se establece claramente que la acción transcurre entre Nueva York y el Distrito Federal, acompañada de numerosos *inserts* de vistas aéreas de ambas ciudades. De este modo, no es un imaginario ficticio el que propone, sino que obliga a Del Carril a transformarse más claramente en un actor del cine mexicano.

Uniendo ambas ciudades se presenta un cruce que se construye como un tercer ambiente donde transcurre gran parte de la trama y que refuerza la distinción de su universo. Es allí donde nace el amor entre Hortensia y Julio y donde este comete varias de sus estafas. En este sentido, el cosmopolitismo con que coqueteaba el protagonista de *El socio* se volvía aquí el espacio natural de Julio Varona. Si bien su faceta de estafador permite suponer un distanciamiento con respecto a este ambiente, a lo largo del film no se propone ningún tipo de lejanía. Del Carril se encuentra vestido con traje o ropas de gala a lo largo de prácticamente todo el metraje, y es solamente con su encarcelamiento final que se plantea la posibilidad de su salida de este ambiente.



Hugo Del Carril, Gloria Marín y Beatriz Ramos en *La noche y tú*

Ayudando esta continuidad del universo propuesto por el film de Gavaldón se encontraba el hecho de que Del Carril contaba aquí nuevamente con la misma pareja femenina, la actriz Gloria Marín. Como señala Alicia Aisemberg (2017a), la conformación de parejas transnacionales fue una de las principales estrategias utilizadas en la integración de protagonistas de distintas nacionalidades en el cine latinoamericano de esos años. En este caso, la presencia de la actriz en ambos films aseguraba una continuidad en el movimiento hacia el cosmopolitismo que presentaban y permitía a los espectadores una identificación más rápida y eficaz del lugar del argentino dentro del sistema de estrellas del cine mexicano.

De este modo, mientras que los anuncios y afiches publicitarios de *El socio* habían presentado a Del Carril solo, promovido como el gran galán latinoamericano, para *La noche y tú* pasó a compartir estos espacios con Marín.¹⁶ Ya no era, por lo tanto, necesario destacar la

16. *Cinema Reporter* n° 414, 22 de junio de 1946.

introducción del argentino sino que se apuntaba a reforzar el nuevo texto estrella que desarrollaría, basado en su cosmopolitismo y en su compañera femenina.

Resulta interesante para comprender esta profundización del carácter universal que se le quería imprimir a Del Carril detenerse entonces en los números musicales y su presentación. Al igual que Gavaldón, Urueta plantea tres momentos musicales, aunque con una carga narrativa y semántica diferente. Mientras que el primero y el último presentan tangos que contaban con gran reconocimiento ya en esos años, el tema intermedio era uno que llevaba el nombre del film y había sido compuesto especialmente por Atilio Bruni.

Al igual que con *Ansiedad*, el tema de Bruni que Del Carril entonaba en *El socio*, la interpretación de *La noche y tú* supone la escena musical más tradicional del film. Mientras lo canta en un salón donde se encuentra Hortensia, la escena alterna entre planos generales y primeros planos de ambos, cumpliendo así una función narrativa mientras permite disfrutar de la banda sonora.

En cambio, tanto *Nostalgias*, de Cobian y Cadícamo, como *El día que me quieras*, de Gardel y Lepera, recuperan el espíritu extraño que había primado en la anterior película. Ambos se hacen presentes en los primeros minutos del film como modo de presentación de Julio Varona en su carácter de cantor. Si bien aquí también Urueta estructura la secuencia en un salón con primeros planos del protagonista y sus mujeres, prioriza hacerlo con encuadres inclinados que llaman la atención y diferencian estas escenas del resto del film.

Hacia el final del film Del Carril vuelve a entonar el tema de Gardel y Lepera, aunque ahora lo hace sentado en un piano en su departamento. La primera parte de la escena es filmada con un lento travelling vertical que nuevamente destaca la secuencia dentro del clasicismo imperante en la mayoría del metraje. Es recién con la llegada de Hortensia al lugar que retoma un montaje más tradicional.

Urueta, al igual que Gavaldón, separa así los números musicales que demanda la presencia del cantor argentino, marcando su distancia con el relato en sí. Si bien narrativamente el hecho de que Julio Varona sea un cantor le facilita la justificación de la inclusión de estos momentos, resulta claro a partir de su puesta en escena que no es allí donde

está el interés del realizador. En este sentido, va a ser nuevamente el desdoblamiento del personaje lo que le va a permitir profundizar la incorporación de Del Carril al cosmopolitismo internacional.

Es así que, por fuera de estas escenas, el rasgo identitario que va a primar para el protagonista va a ser el de galán y estafador, un hombre de mundo que no tiene problema en moverse en las altas esferas de la sociedad. Sin perder su compostura ni su porte distinguido, Varona será presentado negociando con extorsionadores, seduciendo mujeres, embaucando millonarios e incluso robando un cuadro de gran valor. Cada una de estas escenas supone un desafío diferente para el actor, quien debe apelar a distintas herramientas expresivas y actorales para ir componiendo la multiplicidad de rostros que presenta su personaje frente a la sociedad.

Si en *El socio* Del Carril había encontrado la posibilidad de presentar explícitamente el carácter tentativo de su inserción en un nuevo universo, *La noche y tú* ya lo presentaba más decididamente como habitante de este mundo cosmopolita. A pesar de los matices que se pueden encontrar en algunos momentos del film, la propuesta general de Urueta es menos ambigua que la de Gavaldón, y por lo tanto la pertenencia de su protagonista a este universo es menos discutida. Si en la película anterior primaba una idea de experimentación, aquí ya estaba más instalada la mentalidad industrial de producir obras de este tipo al servicio de su estrella. Sin embargo, para el momento de su estreno el 27 de junio de 1946 en el cine Palacio del Distrito Federal, Del Carril ya se encontraba filmando su última película mexicana que supondría un regreso a ambientes más familiares y un camino de salida de esta incursión en el cosmopolitismo urbano.

A media luz: Hugo del Carril en un mundo desbordado

Diez días después del estreno de *La noche y tú*, Del Carril pasó a trabajar en la tercera película que realizaría en México. *A media luz*, conocida durante su rodaje como *Salón Fru Fru*, le permitiría pasar nuevamente a ser un cantor de tangos argentino y presentaría un camino diferente al de los dos films anteriores.

Aquí Del Carril interpretó a Miguel, un cantante de tangos argentino que huye de un pasado oscuro y encuentra refugio en la carpa regenteada por la madama Fru Fru (Fanny Schiller). Allí logra un gran éxito con el público y es cortejado tanto por su jefa como por Coquitos (Sara Guash), otra artista del establecimiento. Renegando de ellas, Miguel cae en los brazos de Susana (Carmen Montejo), una adolescente ingenua a quien deja embarazada. Cuando se entera de ello, el hombre busca ayudar a la joven a huir, enfrentándose a la oposición de Fru Fru, a quien termina matando en una reyerta. El film concluye con Susana viajando a Veracruz a tener a su hijo, mientras que Miguel muere en los brazos de Coquitos, abatido por las balas de los policías que lo buscan por el crimen de la madama.

El director del film fue Antonio Momplet, realizador español que se había exiliado en la Argentina y en 1944 había partido hacia México. Al igual que Del Carril, volvería eventualmente a la Argentina —y luego a España—, siendo partícipe de la dinámica circulación del cine hispanoamericano de esos años. A diferencia de la suciedad urbana de Gavaldón y del lujoso cosmopolitismo de Urueta, Momplet proponía construir alrededor del astro un universo barroco y decadente, sobrecargado y claustrofóbico, que se alejaba de la modernidad y lo condenaba a vivir en un ambiente de desborde constante.

Este carácter expansivo incluía al universo femenino que lo rodeaba. Mientras que en sus films anteriores se presentaba una tradicional dicotomía entre una mujer fatal y una buena, aquí se abría un espacio intermedio con el personaje de Coquitos. Presentada como una contraparte madura que cargaba al igual que Miguel con un pasado oscuro, el personaje suponía una abertura hacia otro tipo de relatos que se alejaban de la sofisticación del mundo urbano. Esta presencia intermedia implicaba asimismo un desplazamiento de las otras dos mujeres hacia sus extremos, convirtiéndose Susana en una adolescente casta y pura, mientras que Fru Fru no era simplemente una mujer fatal, sino un personaje decadente y desbordado, sobrecargada de ropas y joyas y con una excesiva gestualidad.¹⁷

17. La ampliación de su universo por fuera de una pareja protagónica se presentaba asimismo en las estrategias publicitarias del film. Por ejemplo, en una nota titulada “Lo mejor de Hugo del Carril” se presentaban diversos *stills* del film, mostrando al astro solo o con algunos de sus coprotagonistas, pero sin indicar claramente cuál era, si es que lo había, su pareja protagónica (*Cinema Reporter* n° 432, 26 de octubre de 1946).

La madama suponía asimismo la primacía de un universo diferente en este film que se alejaba del cosmopolitismo que se había buscado imponer sobre la figura de Del Carril en las películas anteriores y recuperaba un espíritu más cercano a la idea de lo popular. De este modo, junto con este personaje femenino ligado a un submundo decadente, el astro volvía a su personaje de cantor de tangos en un ambiente donde las emociones primaban sobre la fría racionalidad de lo urbano. Así como para su primer film se destacaba en las notas publicitarias la emergencia de una faceta desconocida de su personalidad, aquí se anunciaba:

cuando el público vea a Hugo del Carril interpretando este tipo vulgar, amancebado, hábil para esquivar el trabajo y ducho para emboar a las damas, dirá con nosotros: sí, es un gran artista cuyos méritos, por fin, han sabido ser aprovechados para la pantalla.¹⁸

Para ello resultaba fundamental dejar de lado los departamentos y clubes nocturnos que primaban en *El socio* y *La noche y tú*, y dotar prácticamente de exclusividad al Salón Fru Fru donde transcurre casi toda la acción. Este espacio es presentado en las escenas iniciales como un lugar oscuro, alejado de los grandes edificios de las urbes modernas. El inicio de la película es con una toma exterior del ambiente, en un ángulo picado, donde se muestran sus toldos bajo la lluvia y un cartel de neón con su nombre. Allí, siguiendo al protagonista, la cámara se adentra en el salón, un gran ambiente con filas de sillas y un escenario en el que se presenta un número de rumberas.

De este modo, *A media luz* permitía a Del Carril despedirse del cine mexicano alejándose de la universalidad propuesta por sus films anteriores y explicitando más claramente las tensiones entre su argentinidad y la mexicanidad del cine en que se insertaba. A diferencia del cosmopolitismo que homogeneizaba las metrópolis latinoamericanas donde habitaban Julián Pardo y Julio Varona, aquí se ponía de manifiesto la tensión inherente al galán argentino en el mundo del melodrama popular

18. *Ibidem*.

mexicano. Entre números musicales sobrecargados que llevaban a los personajes a vestir disfraces constantemente y un ambiente sórdido caracterizado por sombras opresoras, *A media luz* ya no buscaba construir un universo distinto para el astro, sino que planteaba un puente que lo conectaba con aquel que había habitado en sus películas argentinas. Con Miguel, Del Carril se acercaba nuevamente al galán cantor, seductor y admirado por hombres y mujeres por igual.

Los números musicales son nuevamente un espacio ideal para comprender la forma en que se construye el mundo alrededor suyo. Si la faceta de cantor en *La noche y tú* era secundaria a la de estafador, aquí pasa a un rol central y son muchos los números musicales a lo largo del film. Salvo una excepción final, todos son tangos con cierta notoriedad y Momplet los presenta articulándolos con el desarrollo de los personajes.

Temas como *A media luz*, *Esta noche me emborracho* y *El porteñito* son interpretados por Miguel en el escenario como parte del show que brinda en el Salón Fru Fru. Para representarlos se sigue en todos los casos una puesta en escena planteada a partir de un montaje de planos generales que permiten presentar el creciente público que va a verlo, planos medios del cantor y los bailarines que lo rodean y primeros planos de Coquitos, Susana o Fru Fru, quienes lo observan ya sea con embelesamiento o lascivia.¹⁹

Esta modalidad de representación se introduce dentro de la lógica del desborde que marca al film a partir de los disfraces y coreografías que enmarcan su presencia. *El porteñito*, por ejemplo, presenta a Miguel vestido con ropas de finales del siglo XIX bailando una milonga sobre un escenario ambientado como un café de esos años. *Esta noche me emborracho*, por su parte, es más sencilla en su puesta al presentarlo en soledad sobre el escenario, pero el desborde proviene desde las bambalinas donde a Fru Fru y Coquitos se suma un conjunto de coristas vestidas de odaliscas que lo observan fascinadas.

19. Esta puesta aparece ya en la escena donde Miguel canta *Adiós muchachos* en su audición para entrar a trabajar en el establecimiento. A partir de un montaje similar se introduce la mirada deseante tanto de Coquitos como de Fru Fru sobre el astro.

De este modo, entre las vestimentas que utiliza sobre el escenario y la preeminencia de su carácter de galán cantor, *A media luz* le permitió a Del Carril comenzar un camino de regreso hacia los papeles que habían marcado su estrellato en el cine argentino. Según señala Ana Laura Lushich (2006), el personaje que había desarrollado antes de viajar a México tenía como principal característica un código moral estricto de rectitud y pujanza que se expresaba a partir de silencios y miradas fijas, siendo el canto el momento de clímax dramático en que florecía su sensibilidad.

Tanto Gavaldón como Urueta habían buscado alterar estos rasgos, problematizando su moralidad y llevándolo a otros registros expresivos. En el film de Momplet, en cambio, el desborde que lo rodea le permite volver gradualmente a un carácter más retraído y taciturno que contrasta con la volatilidad del ambiente. Asimismo, el desenlace del film combina una explosión dramática a partir de un último número musical, continuada por un final trágico en el que, muriendo para poder garantizarle a Susana una huida hacia un mundo mejor, busca redimirse de sus errores.

En el último acto del film Miguel enfrenta a Fru Fru para que no busque retener a Susana y la deje viajar a Veracruz, pero cuando esta se niega, él la mata accidentalmente en medio de una disputa física. Toda esta escena lo presenta vestido con ropas vistosas y el rostro ennegrecido, caracterizado para el número musical de candombe que sucede a continuación. Sumado a una iluminación de sombras marcadas y posiciones de cámara que exaltan el encierro, el film va construyendo así un ambiente opresivo y violento.

Este clima es el que domina la posterior presentación sobre el escenario, donde, a diferencia del montaje tradicional de los números anteriores, prima nuevamente un extrañamiento estilístico. Rodeado por bailarines con movimientos marcados y violentos, el número alterna tomas generales con primeros planos que buscan marcar la expresividad de su rostro. Mientras tanto, resuena la letra de *Azabache*, de Homero Expósito, con versos como “Retumba con sangre y tumba, tarumba de tumba y sangre, grito esclavo del recuerdo de la vieja Buenos Aires”. A diferencia de la nostalgia o la espectacularidad que podían suponer los tangos que entonara anteriormente en el film, aquí la música se concentra en un fatalismo violento e inescapable.

La carga de violencia e intensidad de esta secuencia continúa hacia el desenlace final que permite a Del Carril despedirse del cine mexicano y volver a sus orígenes. Luego de asesinar a Fru Fru, Miguel ayuda a Susana a subirse al tren mientras él busca escapar de la policía que lo busca por su crimen. La escena es filmada con bruscos movimientos de cámara y acelerada musicalización que destacan el regreso a un ambiente dominado por la multitud urbana. Finalmente, termina muriendo abatido por las balas de las fuerzas de la ley y su muerte es filmada con una iluminación que resalta el carácter redentor de su deceso entregado a los brazos de Coquitos en un plano contrapicado que pone en primer plano su corbata y gabardina.

Habiendo retomado un personaje más ligado al que había desarrollado en la Argentina, redimiéndose y recuperando su rectitud moral, Del Carril se despedía con esta muerte del cine mexicano. Alejado en esa estación de tren ya del cosmopolitismo y la sofisticación que había experimentado en sus films anteriores, *A media luz* lo había devuelto a una identidad ligada al tango y la argentinidad. Para el momento de su estreno en el cine Chapultepec el 18 de enero de 1947, el galán cantor argentino ya se encontraba de regreso en su país preparándose para el rodaje del film que significaría su vuelta: *La cumparsita*, dirigido nuevamente por Antonio Momplet.

Regreso al origen

Tanto *El socio* —bajo el nombre de *Canción desesperada*— como *La noche y tú* se estrenaron en la Argentina poco tiempo después de su presentación en México, el 5 de julio y el 14 de noviembre de 1946. *A media luz*, en cambio, tardó más tiempo en llegar y se estrenó recién el 9 de noviembre de 1950, bajo el título de *Sendas sin culpa*, momento para el cual Hugo del Carril ya llevaba varios años trabajando nuevamente en el medio local.

Mientras que su estancia no provocó demasiadas reacciones en su tierra natal, en la prensa mexicana no había pasado desapercibida. En mayo de 1947, el periodista José María Sánchez G. escribía en *Cinema Reporter*:

Aunque este popular galán cantante argentino no pertenece en realidad al Cine Nacional, ya que solo hemos pedido prestados sus valiosos servicios a la cinematografía platense, han bastado sus tres excelentes interpretaciones en films de factura mexicana para ganarle un puesto de honor entre nuestros artistas principales. (...)

Vino a México hace dos años contratado para teatro y radio, no tardando en conseguir que la fenecida Films Mundiales S.A. se interesara en utilizar sus servicios para una de sus películas. Hugo se dejó contratar y antes de que hiciera su formal debut, surgió un incidente entre el STIC y el STPC que obligó a los artistas a prestar guardia en los estudios. Hugo, sin tener aún obligación, estuvo en su puesto junto a sus compañeros, lo que le valió la simpatía y el agradecimiento de todos. (...)

¿Continuará Hugo del Carril colaborando dentro de las filas de Nuestro Cine? Es de desearse.²⁰

Su paso no había sido solamente entonces una presencia como artista sino como agente activo del campo cultural local. Si bien no había llegado a estar dos años en México, Del Carril se había involucrado en el universo laboral y sindical del medio cinematográfico. De este modo, había planteado así un perfil distinto al que primó en los actores y directores viajeros de esos años, marcando un carácter que demostraba cierta excepcionalidad.

Sin embargo, el deseo final que expresaba Sánchez G. no se cumplió prontamente, ya que el regreso a la Argentina supondría un momento de gran actividad para su carrera. Con films como *La cumparsita* o *Pobre mi madre querida* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1948), el cantor volvió a los personajes y universos del tango que había habitado antes de su partida. Cuando en 1949 debutó como director con *Historia del 900*, comenzó una nueva etapa signada inicialmente por una profundización en el carácter popular de su persona pública y por una estrecha vinculación con el imaginario peronista contemporáneo.

20. *Cinema Reporter* n° 461, 17 de mayo de 1947.

Esos años, sin embargo, no implicarían una pérdida de proyección internacional para su carrera, sino que irían abriendo también otros caminos. Sin la continuidad de su paso por México, filmaría hacia finales de la década películas con producción española y chilena y mantendría una popularidad a lo largo del continente. Eventualmente volvería a México, pero por otros motivos ya que aquí no sería un contrato comercial lo que lo llevaría sino el exilio político.

El paso de Del Carril por el cine mexicano a mediados de los años cuarenta en el cual, durante el transcurso de un año y medio, filmó tres películas, realizó numerosas presentaciones musicales y formó parte activa de la comunidad artística internacional que vivía en la ciudad, supuso un momento sumamente interesante en su carrera. Ya consagrado y buscando nuevos rumbos, el viaje a otras tierras le permitió experimentar con otras facetas actorales y otros universos con mayor libertad que la que hubiese tenido en el medio argentino.

Negociando entre el cosmopolitismo del mundo que le proponían sus films y el carácter popular que se filtraba en sus personajes, estas películas exponen un campo de posibilidades que dan cuenta de las potencialidades que se le presentaban en ese momento. De este modo, no resulta aventurado considerar que este momento de reagrupamiento y reformulación que le presentó el cine mexicano supuso para el propio Del Carril una instancia clave que asimismo le permitió, a su regreso, reorientar su carrera y comenzar su notorio camino por el campo de la dirección cinematográfica.

Bibliografía

- Aisemberg, Alicia (2017a). “La estrategia de las parejas estelares; de las identidades nacionales a la construcción transnacional”. En Lusnich, Ana Laura; Aisemberg, Alicia y Cuarterolo, Andrea (eds.), *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, pp. 75-86. Buenos Aires: Imago Mundi-Cineteca Nacional de México.
- (2017b). “Los intercambios culturales a partir de la música popular: prácticas de mixtura y apropiaciones del imaginario del tango, de la canción ranchera y del bolero”. En Lusnich, Ana Laura; Aisemberg, Alicia y Cuarterolo, Andrea (eds.), *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, pp. 205-218. Buenos Aires: Imago Mundi-Cineteca Nacional de México.
- Cabrera, Gustavo (1989). *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Calzon Flores, Florencia (2016). “Hugo del Carril y su trayectoria como ídolo popular: astro del tango, galán-cantor y director de cine, 1935-1955”. *Cuadernos de H Ideas*, vol. 10, n° 10. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/3476>
- Castro Ricalde, Maricruz y McKee Irwin, Robert (2011). *El cine mexicano “se impone”: mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dyer, Richard (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- Fidanza, Fabio y Pardo, Soledad (2017). “De México a Argentina y viceversa; la circulación de intérpretes entre ambos países”. En Lusnich, Ana Laura; Aisemberg, Alicia y Cuarterolo, Andrea (eds.), *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, pp. 45-58. Buenos Aires: Imago Mundi-Cineteca Nacional de México.
- Gallina, Mario (2006). “Más allá de las fronteras”. En Maranghello, César e Insaurralde, Andrés (eds.), *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, pp. 41-48. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.
- García Riera, Emilio (1969). *Historia documental del cine mexicano, 1945-1948*. México: Ediciones Era.

Más allá de la estrella

- López, Ana (2000). "Crossing Nations and Genres: Traveling Filmmakers". En Noriega, Chon A. (ed.), *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*, pp. 33-50. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lusnich, Ana Laura (2006). "Las películas de Hugo del Carril: Trayectoria y principales líneas cinematográficas". En Maranghello, César e Insaurralde, Andrés (eds.). *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, pp. 27-40. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.
- Mino Gracia, Fernando (2007). *La fatalidad urbana: el cine de Roberto Gavaldón*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

HUGO DEL CARRIL EN ESPAÑA (1937-1976): EL ACTOR ADMIRADO Y EL AUTOR DESCONOCIDO

Emeterio Diez Puertas

La llegada del cine sonoro favoreció en las principales cinematografías de los años treinta del siglo pasado la producción de un tipo de film basado en el idioma, la tradición musical local y la estrella cantante, de modo que emergieron toda una serie de nuevos ídolos masculinos y femeninos. Nos referimos a figuras como Al Jolson, Jannette McDonald y Bing Crosby en Estados Unidos; Jack Buchanan y Jessie Mathews en Gran Bretaña; Willy Fritsch y Lilian Harvey en Alemania; Tino Rossi e Yvonne Printemps en Francia; Imperio Argentina y Roberto Rey en España; Hugo del Carril, Sofía Bozán y Libertad Lamarque en la Argentina; Tito Guizar y Jorge Negrete en México. Algunos de estos intérpretes solo tuvieron éxito local, mientras que otros se convirtieron en estrellas internacionales e incluso hicieron su carrera en el extranjero, como es el caso de Carlos Gardel, Maurice Chevalier, Carmen Miranda o Zarah Leander.

El objeto de estas páginas es estudiar la recepción en España de una de esas figuras internacionales, Hugo del Carril, quien, a diferencia de los artistas mencionados, tuvo la particularidad de que intentó salir de su encasillamiento de estrella cantante rodando un cine de autor de fuerte compromiso social. Naturalmente, puesto que la trayectoria artística de Del Carril coincidió prácticamente con la dictadura de Francisco Franco (1939-1975), el impacto de su cine en España estuvo determinado por el aparato cinematográfico franquista. Sus prácticas económicas, propagandísticas, censoras y

represoras condicionaron qué películas de Del Carril cruzaron el Atlántico o en qué condiciones él mismo pudo trabajar en España. Esas prácticas son las que explican por qué muchas películas de Del Carril no se estrenaron, se estrenaron con cortes, se estrenaron tarde, se estrenaron antes en provincias que en Madrid, se estrenaron con buena o nula publicidad, etcétera.

Lamentablemente, la falta de fuentes determina que este estudio de la recepción se limite básicamente a tres aspectos: la valoración política, la apreciación artística y, en menor grado, el impacto en el público. Por valoración política entendemos la calificación que el régimen de Franco y la Iglesia daban a las películas de Del Carril cuando pasaban por su control. Hay que recordar que el franquismo creó una censura única para todo el país en la que intervenía un clérigo, pero al mismo tiempo toleraba una censura privada de la Iglesia. Esta censura se ejercía publicando en la prensa católica una clasificación moral de las películas. Era una práctica recomendada por el Vaticano, usual en numerosos países, incluida la Argentina. Es decir, el examen del Estado podía suponer la mutilación del film e incluso su prohibición. La censura de la Iglesia era solo una recomendación, pero era muy seguida en algunas partes del país. No fueron pocos los casos en que una y otra estuvieron en desacuerdo. Por apreciación artística entendemos el juicio de gusto que la prensa emitía tras el estreno de un film y que, en algún caso, recogió cómo el público en la sala recibió la película y cómo la distribuidora publicitó el film, pues el marketing también media la recepción. La primera información se encuentra en los expedientes de censura depositados en el Archivo General de la Administración y en las publicaciones católicas; la segunda y la tercera, en la prensa de la época custodiada hoy en las hemerotecas.

Esta triple valoración (política, artística y popular) se expondrá película a película, ordenada cada una de ellas por períodos y por etapas. Hemos establecido, en concreto, cuatro períodos y ocho etapas. Los cuatro períodos reflejan la evolución política del régimen franquista: los ciclos determinados por los acuerdos cinematográficos establecidos entre España y la Argentina y el momento en el que se estrenó cada película. Las etapas corresponden a la periodización que define la propia filmografía de Del Carril en función de sus vínculos

contractuales con las productoras. Como se verá, hay un desfase entre el estreno en España (el período) y el momento de producción del film (la etapa). Esto es normal cuando la diferencia se cifra en dos o tres años, pero resulta irregular cuando se supera ese lapso temporal. *Surcos de sangre*, como veremos, se rodó en 1950 bajo el peronismo, pero comercialmente se estrenó en España en 1956, cuando Juan Domingo Perón ya no estaba en el poder.

El trato preferente (1938-1947)

Debido a la guerra civil española (1936-1939), la Argentina se convirtió en la nación hispana que producía más cine en castellano, desbancando de este puesto a España. Mientras en Madrid y en Barcelona casi se paralizó la producción de films comerciales, en Buenos Aires los estudios rodaban decenas de títulos de éxito, que además se exportaban y triunfaban en los países de habla hispana. Estos años formaron parte de la llamada edad de oro del cine argentino.

Ahora bien, la guerra española, al mismo tiempo que dio una ventaja al cine argentino, interrumpió también la llegada de películas argentinas a España. La industria del cine argentino perdió durante dos años un mercado muy prometedor, pues en 1935 varios títulos habían alcanzado un gran éxito gracias a la música de tangos. En este sentido, la industria del cine argentino estaba ansiosa de que terminara el conflicto y de que terminase con la victoria de Franco, pues existía una gran desconfianza hacia el sistema revolucionario implantado en el bando republicano. Este sistema había socializado las salas de cine y había impuesto una rebaja en la contratación de las películas que perjudicaba a las empresas distribuidoras. En otras palabras, había artistas argentinos a favor del bando republicano, pero las empresas cinematográficas que los contrataban (y también otros artistas) estaban a favor de Franco.

La llegada de cine argentino a España se reanudó a finales de 1938 y en el bando de los sublevados, pero bajo unas condiciones totalmente nuevas. El franquismo decidió dar un vuelco a la programación de las

salas, ya que consideraba que el cine era un instrumento ideológico en manos extranjeras: el cine adoctrinaba y desequilibraba la balanza de pagos. Resolvió, por lo tanto, adoptar una política de abastecimiento de las salas basada en cuatro estrategias: apoyar la producción de cine español; reducir al mínimo el cine norteamericano, que dominaba la pantalla; aumentar las compras de cine nazi y de cine fascista; y dar un trato preferente al cine hispanoamericano, en especial al cine argentino, pues México no reconocía al gobierno de Franco. Este era el llamado trato preferente. Significa que el régimen de Franco estaba dispuesto a dar al cine argentino un porcentaje del mercado español, porque las películas no podían entrar en España libremente como sucedía antes de la guerra. El comercio internacional de películas había supuesto para España una gran sangría de divisas y el régimen quería detener este déficit comercial de diversas formas: reduciendo a la mitad el número de películas que cada año se estrenaban en el país; implantando un sistema de lotes por países y limitando la salida de los beneficios conseguidos en la taquilla por una película. Es decir, para una empresa extranjera el número de películas que podía estrenar en España y su impacto dependía, básicamente, de cuatro variables: su red comercial y publicitaria en España, la peculiar distribución territorial y urbanística de las salas de cine y sus variados sistemas de programación, los gustos del público español y, sobre todo, era determinante la afinidad de la empresa con el régimen, lo que incluía el acatamiento de su sistema normativo y, en especial, de las normas de censura, que no eran más que una versión sencilla del ideario del régimen de Franco.

En concreto, en algún momento los funcionarios franquistas sostuvieron que para abastecer el mercado español bastarían ciento ochenta títulos al año a repartir en cinco bloques: cuarenta y cinco películas españolas, treinta y cinco norteamericanas y diez inglesas, treinta y cinco italianas y veinte alemanas, ocho argentinas y siete mexicanas y otras veinte del resto de nacionalidades o a repartir entre las mencionadas, según la calidad de cada temporada. Otras estimaciones hablan de trescientos títulos, pero, en cualquier caso, con porcentajes similares. El trato preferente significaba, por lo tanto, que el régimen de Franco estaba dispuesto a que la Argentina estrenara

en España unos ocho títulos por año y, en consecuencia, obtuviera entre el cuatro y el cinco por ciento del mercado español. La cifra se podría aumentar si la Argentina también importaba cine español. Ahora bien, dado que al régimen no le interesaba la cantidad sino exportar a Buenos Aires su cine de mayor calidad comercial, estética y política, dicha cifra le parecía ajustada. Además, el comercio exterior era muy irregular y fluctuante como consecuencia de cuestiones políticas y económicas relacionadas con la Segunda Guerra Mundial y con la proscripción internacional de España por parte de los Aliados. En definitiva, el franquismo decidió que la industria cinematográfica argentina fuera el sexto centro abastecedor de películas para las salas de cine españolas. Estarían por delante Estados Unidos, Alemania, Italia, Gran Bretaña y Francia.

En cuanto a cómo se decidía qué películas argentinas llegaban a España, el franquismo lo dejaba en manos de las autoridades argentinas. Únicamente advertía que debían pasar por la censura, la cual tenía poder para prohibir, cortar fotogramas, pedir adaptaciones (cambiar diálogos, añadir rótulos) y clasificar por edades esas películas. Era una forma indirecta de reclamar que se enviaran de Buenos Aires films imbuidos de una serie de ideas y rasgos que el régimen de Franco relacionaba con el espíritu de la hispanidad: el idioma, el catolicismo, el patriarcado, el corporativismo, el patriotismo, la raza, la historia, las costumbres compartidas, etc. Nada de sexo, desnudos, efusiones amorosas, divorcios, aborto, homosexualidad, lucha de clases, obreros infelices, comunismo, antimilitarismo, anticlericalismo, masonería, violencia, suicidios, etc. Varias productoras porteñas, en ocasiones aconsejadas por los exiliados republicanos en la Argentina, rechazaron enviar a España sus películas bajo estas condiciones o, al menos, renunciaron al mercado español durante varios años. Y eso que España era el mercado más importante de habla hispana por el gran número de habitantes y de salas de cine.

Lo cierto es que los lotes de importación, los límites a la repatriación de beneficios, la censura o el espíritu de la hispanidad, aunque evolucionaron para ser más abiertos, generosos y tolerantes, crearon durante cuarenta años constantes tensiones entre ambos países y sin

ellos no puede entenderse la recepción del cine de Del Carril en España: cuáles de sus películas se vieron y cuáles no (por las licencias de importación y censura), quiénes podían verlas (según la clasificación por edades), cuándo y dónde se vieron (red comercial) y cómo fueron acogidas por la crítica y por el público (la conciencia de compartir una cultura hispana). El vacío de films de Del Carril entre 1944 y 1945 se debió, precisamente, a estos factores.

Etapa Lumiton

En Lumiton y bajo la dirección de Manuel Romero, Del Carril rodó cuatro películas fundamentales en su trayectoria, ya que le darían gran fama internacional en todo el ámbito hispano. En el caso de España, su éxito se produjo de la siguiente manera. A finales de 1938 llegó el primer lote de películas argentinas tras dos años de comercio interrumpido. En su mayoría eran comedias producidas por Lumiton. Esta empresa, para colocar bien sus películas en el territorio franquista, firmó un acuerdo de distribución con Hispania-Tobis, una compañía vinculada con intereses nazis. En ese lote llegó la primera película de Del Carril que se proyectó en España, *Tres anclados en París* (Manuel Romero, 1938), sobre tres argentinos que sobreviven con todo tipo de picardías en la capital francesa. Curiosamente había estado prohibida su exportación durante un tiempo por la mala imagen que daba de los argentinos. Lo cierto es que este film hizo que Del Carril se presentara como actor en España interpretando el papel del pintor bohemio Ricardo Acosta, mientras que su carta de presentación como cantante fue el tango *Buenos Aires*: “Buenos Aires, la reina del Plata. Buenos Aires, mi tierra querida...”.

Tras recorrer varias localidades, *Tres anclados en París* se presentó en Bilbao en noviembre de 1939 y en Madrid en febrero de 1940, en el cine Calatravas. El crítico Miguel Ródenas, en el periódico nacional de tendencia monárquica *ABC*, alabó el trabajo del director Manuel Romero y de los actores Florencio Parravicini, Tito Lusiardo e Irma Córdoba. Dijo que el film contenía el sentimentalismo porteño típico

de la letra y la música de sus tangos y que era una película llena de chispazos de ingenio que regocijarían al público. En efecto, se repitió en España el gran éxito que la película había tenido en la Argentina. En Madrid, estuvo diez días en la sala de estreno, cuando lo habitual eran siete días, y allí donde se presentaba permanecía varias semanas programada. En Barcelona, por ejemplo, estuvo en cartel entre abril y agosto de 1940. En algunas localidades provocó tan grandes colas que debió intervenir la Guardia Civil. Y eso que, en su valoración publicada en la prensa, la Iglesia la consideró gravemente peligrosa por sus ambientes de la noche y sus protagonistas poco modélicos.



Hugo del Carril en *Tres anclados en París*



Hugo del Carril, Tito Lusiardo y Florencio Parravicini
en *Tres anclados en París*

El segundo de los films de Del Carril para Lumiton que se estrenó en España fue *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939), una comedia romántica cuya trama persigue que se canten algunos de los tangos más conocidos. El Estado la consideró apta para menores mientras la Iglesia juzgó que solo podían verla los mayores de veintiún años. Se comercializó con cinco copias. En Barcelona se presentó en octubre de 1940 y en Madrid, en diciembre. Gómez Tello, en la revista *Primer Plano*, publicada por órganos del Estado, otorgó todo su valor al atractivo que la música nostálgica del tango tenía entre el público español y afirmó que en la película estaba muy bien conseguido el ambiente de 1903. Puede decirse que este film y *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938), del que hablaremos a continuación, fueron los primeros grandes éxitos de Del Carril en España, ya que en ellos asumió mayor protagonismo y se destacó frente a sus excelentes parejas cómicas femeninas. *La vida es un tango* estuvo en sala de estreno en Madrid nada menos que catorce días. Un dato que no deja dudas de su triunfo.

Etapa Argentina Sono Film

Las películas de Del Carril para Argentina Sono Film (ASF) llegaron a España gracias a los acuerdos que esta empresa firmó primero con Cifesa, la compañía productora y distribuidora de películas españolas más importante, también vinculada en aquel momento al fascismo, y más tarde con una distribuidora española más modesta, pero sin sombras ideológicas, que se especializaría en la venta y la defensa del cine argentino: Exclusivas Floralva. ASF fue la compañía cinematográfica porteña más interesada en el mercado español, la que colocó más títulos y de forma más continuada.

En concreto, Cifesa importó *Madreselva* en enero de 1940. Pasó a continuación por censura y se suprimieron dos besos en los labios. *La Vanguardia Española* de Barcelona —un diario nacional de corte conservador—, en su edición del 14 de mayo de 1940 dijo que al film le faltaba originalidad, que la fotografía era poco clara y que Lamarque era mejor cantante que actriz. Indicó, además, que estaba “secundada discretamente” por Del Carril. Pero, como hemos señalado, *Madreselva* fue un gran éxito de público. La distribuidora tiró cuatro copias basándose en el gran éxito del film en su país. Una de esas copias se pasó en Madrid en distintas salas desde abril de 1940 hasta, al menos, octubre de 1942. Sin duda, en su triunfo influyó Libertad Lamarque, muy querida por el público español desde antes de la guerra.

Más tarde, superada la crisis de relaciones cinematográficas de 1941, cuando las empresas argentinas se negaron a vender sus películas a España porque consideraban que las condiciones de exportación las perjudicaban, se estrenaron también *La vida de Carlos Gardel* (Alberto de Zavalía, 1939) y *La canción de los barrios* (Luis César Amadori, 1941). La primera se exhibió en Madrid el 15 de febrero de 1943. La Iglesia consideró que era “gravemente peligrosa”, pero fue un gran éxito: catorce días en cartel. *Primer Plano* criticó la debilidad de su argumento y las libertades biográficas, pues el film era más un homenaje que una biografía, pero la revista elogió el trabajo de Del Carril y destacó las “agradables melodías” que contenía. *La Vanguardia Española* también coincidió en destacar, ante todo, el trabajo de Del Carril.

La canción de los barrios tuvo graves problemas con la censura por tratar en su trama amores escandalosos y por el tema de la lucha de clases. En

Más allá de la estrella

efecto, cuando el 26 de octubre de 1942 la vieron los censores, se prohibió. El expediente de censura señala que la película

presenta de forma prolija las incidencias de los amores ilícitos de los protagonistas. Pero además en el aspecto social y desde nuestro punto de vista político no es admisible por presentar conflictos sociales o entre obreros y patrones y resolverlos —sin duda con buen propósito— en un sentido liberal. (AGA, 36, 03186)

Sin embargo, tras una reclamación que evidencia que el film defendía el corporativismo y no el liberalismo y tras ciertos cambios en la trama amorosa, se estrenó en Madrid el 1° de marzo de 1943. La Iglesia consideró que esta versión censurada era apta para jóvenes y mayores. La película estuvo en la cartelera madrileña durante más de un año, aunque como película de complemento. La crítica especializada emitió un juicio reservado o desfavorable que se contradijo con su buena acogida en la taquilla. Por ejemplo, Ubaldo Pazos en *Primer Plano* habló de “lamentable producción”, de trama intrascendente, señaló que era el peor film de Amadori y que todo era mediocre y gris. *La Vanguardia Española*, tras su estreno en Barcelona, también descalificó el trabajo del director y la falta de vigor del argumento, pero salvó la cinta por su contenido musical y por la interpretación “excelente” del actor protagonista.

Etapa EFA

Entre 1939 y 1944, Del Carril mantuvo un contrato con Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA) y rodó ocho títulos. Como EFA prefería retener sus películas en Buenos Aires antes que enviarlas a España y explotarlas bajo las condiciones del franquismo, estas producciones llegaron con retraso a España y sin formar un bloque, es decir, distribuidas por empresas distintas y de diferente calado comercial, la mayoría sin fuerza para estrenar pronto en la capital. De hecho, hasta 1944 la casa EFA no planificaría su entrada en España. Esto explica que, de las cinco películas de Del Carril para EFA que se estrenaron en España, *El astro del tango* (Luis Bayón Herrera, 1940) se importara en

1942, otras tres se trajeran después de 1944 y la quinta se presentara ya en 1951, aprovechando el clima favorable del peronismo.

El astro del tango, una comedia romántica sobre los amores entre un cantor y una joven de la alta sociedad, pasó censura en agosto de 1942. Sufrió varios cortes, como una escena con bañistas en las playas de Mar del Plata y este diálogo poco respetuoso con la Iglesia porque un personaje se atribuye un cargo eclesial: “—¿Tú quién eres? —Yo soy el Nuncio” (AGA,36,03187). Estrenada en Barcelona en septiembre de 1942, *La Vanguardia Española* dijo que era una de las producciones más “mediocres” llegadas de Buenos Aires. Todo estaba al servicio de Del Carril, que, en efecto, señalaba el periódico, demostraba su gran talento para la canción criolla. *El astro del tango* tardó dos años más en llegar a Madrid y, por lo tanto, se estrenó muy tarde: el 7 de junio de 1944. En enero de ese año, se presentó una reclamación contra la distribuidora Exclusivas Floralva porque estaba circulando alguna copia sin los cortes que en su día había impuesto la censura.

La novela de un joven pobre (Enrique Cahen Salaberry, 1942) llegó a España en noviembre de 1945 como parte de un lote de seis películas argentinas, la mayoría de Lumiton, que la distribuidora Chamartín importó gracias a las licencias compradas a la productora Suevia Films por su película *Bambú* (José Luis Sáenz, 1945). Pasó censura sin problemas el 25 de enero de 1946 y fue clasificada como una película para mayores. Se estrenó en Madrid poco después: el 18 de marzo de 1946. La publicidad inserta en el diario *ABC* del día 21 decía que era un film de categoría indiscutible y de alta calidad artística, una joya del cine porteño con un argumento emocionante y dramático. Además, fue estrenada, como le corresponde, en un local suntuoso: el Palacio del Cine. En cuanto a Del Carril, la inserción publicitaria decía que había obtenido un gran triunfo y que la película suponía para él una afirmación rotunda que aumentaría en España el número de sus admiradores. El 26 de julio la distribuidora hizo algo similar en *La Vanguardia Española*. Publicó una reseña publicitaria en la que eran todo parabienes, destacando esta vez los escenarios naturales, además del trabajo del director Bayón Herrera, las canciones y los intérpretes. Pero las críticas fueron diferentes. La revista estatal *Primer Plano* dijo que el punto de partida era una novela sensiblera y que la película y las actuaciones de

los artistas principales estaban hechas para satisfacer a un público que buscaba la lágrima fácil. Lamentaba la revista que el cine argentino no buscara un camino más auténtico.

La empresa importadora de *Los dos rivales* (Arturo S. Mom, 1944), protagonizada por Del Carril y Luis Sandrini, fue Lais S.A., que también adquirió otro título de Luis Sandrini para la EFA, *La danza de la fortuna* (Luis Bayón Herrera, 1944). La distribuidora confiaba tanto en el éxito de la película (los protagonistas eran los actores argentinos más conocidos en España en ese momento) que llegó a tirar doce copias, una cifra muy alta para lo que solía ser habitual en la distribución del cine argentino en España. Se solía trabajar con entre dos y cinco copias que recorrían el país de una punta a la otra durante varios años. En censura, *Los dos rivales* se visionó el 18 de diciembre de 1946 y fue clasificada para todos los públicos. La Iglesia, siempre más radical, consideró que solo era apta para mayores de veintiún años. Presentada como una “graciosísima película”, se estrenó en Madrid el 5 de mayo de 1947. *Primer Plano* consideró que era un éxito la mezcla entre lo sentimental y lo cómico lograda al juntar a ambos intérpretes. Luis Sandrini mereció por parte de la revista el calificativo de gran humorista y Del Carril fue presentado como el digno sucesor de Carlos Gardel. El crítico terminaba diciendo que *Los dos rivales* era una película que tenía todos los ingredientes para que el público se divirtiera. En efecto, la película fue un gran éxito entre el público popular. Estuvo once días en cartel. Luego pasó a formar parte de los programas dobles de la capital. En noviembre, por ejemplo, se exhibió después de *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, Norman Ferguson, 1944), de modo que la pareja del gauchito y su burrito volador en la película de Disney tenía su continuación en la pareja formada por Del Carril y Luis Sandrini.

Cuando canta el corazón (Richard Harlan, 1941) se estrenó en Bilbao en julio de 1946 y en Madrid en mayo de 1948 en una sala de sesión continua, es decir, que proyectaba dos films de forma ininterrumpida. Aunque la crítica no le prestó atención por ser un material muy viejo, debió gustar al público popular que acudía a este tipo de programa, pues se proyectó durante meses e incluso en varias salas de este tipo al mismo tiempo.

Finalmente, *La piel de zapa* (Luis Bayón Herrera, 1943) fue importada por Lais el 3 de enero de 1950 y a continuación pasó por censura, pero

el informe de los censores no se conserva. Pese a pretender ser un film importante por su presupuesto y su base literaria, una novela de Honoré de Balzac, fue un fracaso en España. Se estrenó en Barcelona el 17 de diciembre de 1951, con ocho años de retraso, y ni siquiera consiguió un hueco en Madrid como película de complemento o de sesión continua, lo que unido a que apenas tuvo repercusión en la prensa, hizo que pasara desapercibida. En realidad, la presencia en España de esta película se explica por las circunstancias del periodo que vamos a ver a continuación.

Los acuerdos de intercambio (1948-1959)

Decíamos que el régimen de Franco limitó a una cantidad media de ocho títulos el número de producciones argentinas que podían estrenarse cada año en España. Ahora bien, las autoridades españolas aceptaban que esa cifra pudiera incrementarse si el cine español también se estrenaba con facilidad en la Argentina, es decir, el franquismo estaba dispuesto a que en cada país se intercambiara cada año una cifra de películas similar y cuanto mayor fuera, mejor. De hecho, el régimen quiso firmar un acuerdo de intercambio de películas con la Argentina para regular el comercio de films entre ambos países. Se negoció durante diez años este asunto y, finalmente, se firmó en septiembre de 1948 gracias a las buenas relaciones entre Franco y Perón y a la celebración del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de mayo de 1948, que tuvo una segunda edición en 1950. El pacto permitió que la Argentina pudiera estrenar nada menos que veinticinco películas por temporada. Aunque el cupo no se cubrió, el acuerdo de 1948 supuso que el periodo comprendido entre 1948 y 1955 fuera el momento de mayor presencia e impacto del cine argentino en España, al menos bajo el régimen franquista.

No obstante, la aplicación del acuerdo generó numerosos problemas y hubo tres fuertes crisis (cuatro si contamos los impedimentos que en 1949 sufrió el cine español para exhibirse en la Argentina). Corresponden a los años 1952, 1955 y 1959. La primera fue la crisis de la cuenta bancaria, es decir, de los depósitos de los rendimientos generados por las películas. Estaban retenidos en España y, por lo tanto, las empresas argentinas no podían recoger sus beneficios. La segunda

comenzó como una crisis por los tipos de cambio y se complicó por el divorcio político entre el franquismo y el peronismo. Luego la Argentina, aturdida por el cambio radical de legislación cinematográfica emprendido en 1956 por el gobierno de la autodenominada Revolución Libertadora, desaprovechó la oportunidad de expandirse en el mercado español que le había proporcionado la ruptura en España de los acuerdos cinematográficos hispano-norteamericanos. Incluso el gobierno argentino provocó en 1959 otra crisis al imponer el decreto 11917/58 sobre importaciones, que hace pensar en un descenso de la entrada de cine español en la Argentina.

En cuanto a Del Carril, que apoyó las políticas de hermanamiento de las cinematografías hispanas tanto por su militancia peronista como por ser uno de los profesionales que más podía beneficiarse de las mismas, siguió siendo en este periodo una de las estrellas argentinas más importantes en España gracias a dos productos muy disímiles: la llegada tardía de sus películas de la etapa en los Estudios San Miguel, donde seguía siendo el cantor de tangos; y también de sus películas como director, donde cada vez cantaba menos y buscaba más una buena interpretación actoral. También se intentó exhibir algunas de sus películas rodadas en México, pero la censura lo impidió.

Etapa Clasa Films

En efecto, Del Carril rodó tres películas en México entre 1945 y 1946 para la productora Clasa Films, pues su éxito allí era mayor que en España. Estos son *El socio* (Roberto Gavaldón, 1946), titulada en la Argentina *Canción desesperada*; *La noche y tú* (Chano Urueta, 1946) y *A media luz* (Antonio Momplet, 1947). España importó esta última en abril de 1950 aprovechando el buen entendimiento hispano logrado en los congresos de cinematografía. Llegó en un lote de tres películas mexicanas que había adquirido la productora Emisora Films. Las otras dos eran *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948) y *No me defiendas compadre* (Gilberto Martínez Solares, 1949). Emisora vendió luego la distribución de *A media luz* a la compañía Cepicsa. Pero cuando esta presentó la película a censura, fue prohibida por inmoral, deprimente, cursi y fea. El dictamen del 23 de mayo de 1950 contiene

frases como estas: “literatura del hampa”, “melodrama arrabalero de gentuza de diversa condición”, “Entre sinvergüenzas está el juego. Sin remedio posible”, prohibida por el “ambiente en que se desarrolla y por las innumerables escenas inmorales [...] la música de tango no disminuye el bajo nivel de la cinta” (AGA, 36, 03381).

Etapa Estudios San Miguel

La firma del acuerdo de intercambio de películas de 1948 motivó también que una productora argentina tan importante como Estudios San Miguel se decidiera a llevar sus películas a España. Hasta entonces había rehusado hacerlo por las mencionadas condiciones de importación y porque entre sus trabajadores había numerosos exiliados españoles republicanos. Estudios San Miguel aceptó la propuesta de Cifesa para que su red de distribución vendiera sus películas en España. Sin duda, el hecho de que Del Carril rodara para esta productora cinco películas entre 1945 y 1950 favoreció el pacto. Estudios San Miguel y Cifesa sabían que Del Carril era un éxito seguro entre los públicos populares de España. Ahora bien, sólo tres de esas producciones se exportaron. No llegaron al público español ni *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945) ni *Historia del 900* (Hugo del Carril, 1949). La primera posiblemente no se estrenó porque el peronismo no quería que se relacionara a la primera dama argentina, Eva Perón, con su pasado de actriz y más aún dada su exitosa visita a España en 1947. La segunda, primer film dirigido por Del Carril, al parecer tampoco se quiso exportar. Ignoramos por qué. Sí llegaron la segunda película en la que trabajó bajo la dirección del español Antonio Momplet y las dos producciones dirigidas por Homero Manzi y el francés Ralph Pappier.

En concreto, *La cumparsita* (Antonio Momplet, 1947) y *Pobre mi madre querida* (Homero Manzi, 1948) llegaron a España como parte de un lote de cinco películas de los Estudios San Miguel que adquirió la empresa española Cifesa en junio de 1949. La primera pasó censura en octubre. Los censores la aprobaron sin cortes ni adaptaciones y la clasificaron como tolerada para menores. En su informe, uno de ellos dijo que era “mucho tango, bastante bien cantado” (AGA, 36, 03366). Se estrenó en Madrid el 1º de diciembre de 1949 en el cine Imperial.

Más allá de la estrella

Estuvo catorce días en esta sala, lo que evidencia, una vez más, que este tipo de películas (una trama que era solo una excusa para interpretar tangos de éxito) gustaba al público español. *Primer Plano*, en efecto, dijo que se trataba de una agradable antología de tangos hábilmente entrelazados por el argumento y muy bien interpretados por Del Carril, que “da al tango su viejo sabor”. En cambio, Donald (Miguel Pérez Ferrero), en el diario *ABC*, escribió que el cine argentino no debía juzgarse por esta película, que era una mera sucesión de tangos. Dijo el crítico que Del Carril no le gustaba como actor. Le parecía demasiado amanerado. H. Sáenz Herrero en *La Vanguardia Española* de Barcelona coincidía en que la interpretación actoral era afectada y convencional, aunque todo lo perdonaba por la calidad de los tangos interpretados. De hecho, consideró *La cumparsita* un film de mayor calidad que otra película argentina que también se exhibía en ese momento y era igualmente una especie de repaso de los tangos más famosos, *La historia del tango* (Manuel Romero, 1949).



Hugo del Carril en una escena musical de *La cumparsita*

Pobre mi madre querida pasó también la censura sin problemas. En los informes de los censores pueden leerse comentarios como estos: “Más o menos tango en acción”; “Bastante buena dentro del género del tango, empalagoso y blandengue en general”; “Un tangazo cinematográfico, pero bien realizado. Del Carril buen actor y estupendo cantante y Emma Gramática a la altura de su gran maestría dramática. El interés se mantiene vivo a lo largo de los rollos y el ambiente está muy logrado” (AGA, 36, 03369). La película se estrenó en Madrid el 16 de enero de 1950 en la sala Imperial, semanas después de que este local presentase *La cumparsita*. También fue un éxito de público, es decir, estuvo catorce días en cartel en sala de estreno. Y ello pese a que la clasificación moral de la Iglesia como “gravemente peligrosa”, debido a una especie de suicidio que cierra el film, le restó público. En realidad, se produjo un pequeño incidente en este asunto. Mientras el Estado dictaminó que *Pobre mi madre querida* era una película para mayores, la Iglesia con su calificación de peligrosa dijo que nadie fuera a verla. Normalmente, la Iglesia era más restrictiva que el Estado en esta cuestión y este tipo de “contradicciones” eran habituales. Pero resulta que, en Navarra, una de las regiones más católicas del país, *Pobre mi madre querida* se estrenó como película para todos los públicos. Inmediatamente el periódico católico *El pensamiento navarro* protestó por esta diferencia de criterio ante las autoridades provinciales y se descubrió que había habido un error administrativo. En el permiso de exhibición figuraba la calificación para menores, pero no era correcta, pues había sido considerada para mayores. En cuanto a la recepción de la crítica, *Primer Plano* sostuvo que si se quitaba el aspecto folletinesco (el cine argentino suele confundir emoción con melodrama, dijo el crítico) y se obviaba el título poco afortunado, se estaba ante una “excelente película criolla”. Aseguró que era un film lleno de densidad, patetismo y fuerza, que atraía y emocionaba. Homero Manzi y Ralph Pappier habían conseguido que Del Carril fuera esta vez, además, un excelente actor, “un actor de verdad, con momentos de gran profundidad”. *ABC*, por su parte, destacó la calidad de la película por la dirección, el interés dramático de las escenas, su música y las excelentes interpretaciones de Emma Gramática y Del Carril. *La Vanguardia Española* habló de un folletín popular y ameno en el que Del Carril volvía a demostrar sus facultades como vocalista.

En cambio, *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950), titulada en España *Así nació el tango*, ya no encontró tanto eco y tardó en llegar a la capital. Se importó en enero de 1951. No se conserva completo el expediente de censura, por lo que ignoramos cómo recibió el franquismo las escenas sobre la huelga y la represión de la policía. Estudios San Miguel fue la productora argentina más castigada por la censura franquista y cabe pensar que esas escenas fueron suprimidas. Pero puede que sucediese como con *La canción de los barrios* y hubiese pocos cortes, después de todo el protagonista no se pronuncia a favor de la huelga. Se niega a denunciar a los compañeros que la declaran y dice: “Luchar a favor de los pobres no es ser un delincuente”. Sí sabemos que se suprimió un beso en el coche en el rollo ocho. Lo cierto es que el 3 de mayo de 1951 se estrenó en Las Palmas, al mes siguiente se presentó en Barcelona y en Madrid se exhibió el 31 de marzo de 1952 en el cine Actualidades en sesión continua junto con la película norteamericana *El hijo de Montecristo* (*The Son of Monte Cristo*, Rowland V. Lee, 1940). Donald dijo en *ABC* que las canciones eran bellas y que Del Carril las entonaba con su habitual maestría. Todo lo demás, dijo, era deficiente.

Etapa independiente bajo el peronismo

Con etapa independiente nos referimos a las películas que Del Carril produjo, dirigió y/o protagonizó después de dejar Estudios San Miguel y antes de caer el peronismo. Son títulos que evidencian un gran cambio en su trayectoria, pues asumió la responsabilidad de sus películas y se vinculó con un cine social y crítico, muy preocupado por los necesitados y los pobres y que, en consecuencia, tendría más problemas con el poder, tanto en la Argentina como en España. La mayoría fueron películas nacidas de su relación con el exiliado español Eduardo Borrás, un trabajo compartido que por sí mismo merece un estudio. Por otro lado, todavía en estas fechas, Cifesa, Suevia Films y Rey Soria Films, las tres compañías más importantes en la venta de cine argentino en España, empresas con buenas redes de distribución, se interesaban por su trabajo y se disputaban la comercialización de su cine. Empezaremos con las películas que abren y cierran este periodo y luego nos extenderemos con el resto.

La película que inauguró este momento fue *Surcos de sangre* (1950). Fue el segundo film que dirigió Del Carril y su primer drama sobre la tierra. Se rodó en Chile y la produjeron Del Carril y Celestino Anzuola. Este último era otra figura clave en el intercambio de películas entre la Argentina y España y, por lo tanto, favoreció la firma del acuerdo de 1948. La película se estrenó en Madrid el 26 de mayo de 1952 dentro de la Semana de Cine Argentino. Sustituyó a *Los isleros* (Lucas Demare, 1951), retirada en el último momento posiblemente por problemas de censura. Luis Gómez Mesa en la revista *Fotogramas* calificó *Surcos de sangre* de vigoroso relato y elogió el trabajo de Del Carril como director y actor. Pero no pasó a las salas comerciales porque nadie se interesó en su importación. Hubo que esperar al 20 de diciembre de 1955 para que Rey Soria Films la importara. Pasó censura sin supresiones ni adaptaciones el 23 de enero de 1956. Pero, por los comentarios de los informes, no gustó a los censores, que la consideraron un folletín rural, absurdo, desagradable, truculento, de trazo tosco, que aburría con su tema falso y cuya interpretación era discreta. A continuación, el 22 de mayo de 1956, se exhibió en Bilbao y el 8 de agosto en Sevilla, malas fechas por ser pleno verano en la ciudad. A Madrid no llegó hasta el 10 de febrero de 1958 y en programa doble. La distribuidora se sirvió del nombre de Del Carril para darle publicidad, destacando que en el film podían verse sus dotes de actor. Por el gran retraso, la crítica habló de “celuloide rancio”. El diario *Ya* dijo que era un folletín de venganzas y sacrificios que había contado para su rodaje con escasos medios. Donald en *ABC* sostuvo que la adaptación era mala y que la interpretación no valía la pena. Aunque, como varios medios, destacó su fuerza visual en determinados momentos. *Cine Asesor*, una revista destinada a los exhibidores, la consideró una película que solo podía ofrecer escasos rendimientos.

También hemos incluido en esta etapa el estreno en España de la película *El último perro* (Lucas Demare, 1956). Films Fortuna importó la película en octubre de 1957. En Madrid se vio el 24 de marzo de 1958, en una función de gala a la que asistió el embajador de la Argentina en España. En Barcelona se proyectó en septiembre de 1958. La publicidad de la distribuidora Exclusivas Floralva señaló que era “la película más ambiciosa del cine argentino”, “auténtica y profunda”, de un realismo “salvaje”, un ejemplo de “cine brutal, crudo y de gran

dimensión”, con “una historia de amor y sangre”. La crítica española habló de un film de vaqueros en la Pampa de fines del mil ochocientos y coincidió en sus muchos logros: relato sugestivo, lleno de valores dramáticos, gran crudeza (en ocasiones desagradable, se dijo en algún medio), honradez narrativa, expresividad y color local, notable ambientación. Donald publicó en *ABC* que la película de Lucas Demare estaba hecha con honradez y sinceridad, tenía fuerza y color local auténtico, atrapaba al espectador y los intérpretes, entre ellos Del Carril, hacían una notable labor. El crítico de *Primer Plano* (que firmaba con el pseudónimo de Interino) destacó también la labor del director, Lucas Demare, y, aunque no mencionó a Del Carril, la interpretación en general le parecía bastante acertada, si bien señalaba que la forma de hablar de los personajes, su acento y modismos que imitaban el lenguaje de la época y del lugar hacían que el espectador se perdiera el sentido de algunos diálogos o, lo que es peor, que se riera.

El negro que tenía el alma blanca

La asistencia de Del Carril al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1950, además de la relación entre Celestino Anzuola y Cesáreo González, explica que a finales de 1950 Del Carril rodara en España su tercera película como director, *El negro que tenía el alma blanca* (1951). Es un título importante porque fue o quiso ser la primera coproducción hispano-argentina de la historia del cine. Hay que recordar que Cesáreo González, el productor del film por medio de su empresa Suevia Films, era un gallego decidido defensor del cine hispano, es decir, del intercambio de películas entre España y las repúblicas americanas. Para ello creía necesario incorporar al cine español estrellas internacionales hispanas y los mejores profesionales de la Argentina y México. Además, mantuvo una relación personal de amistad tanto con Franco como con Perón e intentó que ambos apoyaran una política tendiente a formar un mercado común hispano de películas.

El guion de *El negro que tenía el alma blanca* se presentó a censura en los primeros días de mayo de 1950 y se aprobó sin problemas. Basada en una novela de un exiliado republicano, Alberto Insúa, este

había dejado Buenos Aires y vuelto a España en 1949. En cambio, en los créditos del guion nunca se menciona a Eduardo Borrás, que tenía un expediente abierto por sus escritos en la prensa revolucionaria durante la República y se mantenía en el exilio. En una primera versión del guion, se dice que el argumento es de Alberto Insúa, Alberto Moreno es el adaptador, Pedro Luis Ramírez hace la planificación y Del Carril es el director. Creemos que tras Alberto Moreno está Borrás. Otra versión posterior del guion, fechada en julio de 1950, señala que el argumento es de Alberto Insúa y el guion de Del Carril. Finalmente, en la película solo aparece un crédito dedicado al guion, que dice: “Sobre una versión modernizada de Alberto Insúa”. Es decir, no se acredita el trabajo de Eduardo Borrás.

Lo cierto es que la película obtuvo el permiso de rodaje el 17 de mayo. Se dijo que el presupuesto sería de tres millones y medio de pesetas, pero el coste final fue de cinco millones. El permiso de rodaje advierte: “Para evitar ulteriores inconvenientes cuidarse la realización de las escenas de cabaret y otras análogas”. Sin embargo, el 19 de septiembre Cesáreo González escribió a Gabriel García Espina, máximo responsable del cine, y le dijo que Del Carril había cambiado sustancialmente el guion. Quería que el ministerio volviera a censurar esa nueva versión con urgencia. Este segundo guion también se aprobó salvo una frase que se dice en el plano 599: “El destino se encarga con frecuencia de torcer nuestros deseos”. También un censor comentó lo siguiente al hacer la valoración moral y religiosa: “Salvo pequeños reparos no ofrece dificultades, si bien con el fácil final dado a la obra pierde su mayor fuerza dramática” (AGA, 36, 04717). Con este comentario, el censor se refería a que uno de los cambios fundamentales en esta segunda versión del guion había sido el final. En la novela, Alberto Insúa termina con la muerte del protagonista, Peter, su entierro y la apertura de su testamento. Las dos versiones del guion terminan con la muerte de Peter, que en la novela se narra así:

Entonces [Emma] se aproximó al enfermo, le tomó la mano, y mirándole dulce y profundamente, le dijo:

—Peter... Peter de mi alma. Ponte bueno y te prometo ser tuya..., tu esposa..., tu mujer...

Más allá de la estrella

Él le rodeó el talle con dificultad, con suavidad, irguió el torso, entreabrió la boca y no se supo si quería bailar o si quería besarla.

Ella le dio un beso grave, lento, sin cerrar los ojos. Y cuando quiso reclinar a Peter sobre la almohada y deshacer su abrazo, no pudo.... Comprendió que había muerto. Y gritó.

Entraron Rolo, Piedad y, un momento más tarde, la marquesa y Cortadell. Emma estaba desmayada sobre el cadáver de Peter. Se hubiese dicho que la muerte los había sorprendido en una de sus danzas y que, lejos de separarlos, había querido unirlos con un sello de eternidad.

Pero un frasco de sales bastó para reanimar a Emma.

La primera versión del guion, con quinientos cuarenta planos, terminaba de este modo:

539. Primer plano de Peter. Entra en cuadro la cabeza de Emma. Le busca los labios y se los besa de una forma intensa, apasionada, decisiva.

540. Primer plano de la mano de Peter que cuelga inerte al borde de la cama, hacia el suelo. Lentamente se abre y se desprende de ella la gardenia, estrujada, deshecha, que fue el símbolo del amor.

En SOBREIMPRESIÓN con este plano aparecerá la siguiente leyenda: “Y el alma blanca de Peter consiguió por fin escapar de su humana cárcel para echarse a regiones donde el color de la piel no tiene valor alguno”.

La versión del guion definitiva, firmada solo por Del Carril, tiene setecientos ochenta planos y concluye de una forma muy parecida a la película:

799. C.S. Peter entreabriendo los ojos sonrío imperceptiblemente. Desvía un poco la mirada a Emma y apenas musita, como viendo más allá: “¡Cuánta luz!”. Su cabeza cae pesadamente a un costado.

780. C.S. De los dos. Emma solloza sobre el pecho de Peter. Cámara corrige y vemos a Don Mucio, Rolo, Piedad, Médico, Don Narciso, etc. Parado junto a la puerta está Abelardo. Cámara avanza y al llegar a él y precederlo, queda la cruz que se refleja a través del telón

de fondo. De la cruz y hacia la cámara, se desprenden rayos de luz.
SOBREIMPRESIÓN RÁPIDA A...

Imágenes del cielo a través de nubes y la leyenda: “Y el espíritu de Peter se elevó hacia el reino donde todas las almas son iguales”.

Es decir, las dos versiones intentan con la leyenda dar un final trascendente a la película y que no se cierre de forma tan negativa, pero la primera tiene un final laico (la gardenia) y pasional (el beso) y la segunda, religioso (la cruz) y casto (Emma solloza sobre el pecho). Lo cierto es que la película pasó la censura sin cortes ni modificaciones el 17 de mayo de 1951 y fue clasificada como autorizada para mayores. Además, obtuvo la categoría de primera y fue autorizada para su exportación. Pio García Escudero, uno de los censores, señaló: “Una versión aceptable de la novela del mismo título. Entretiene a ratos y el actor está muy bien”.



Hugo del Carril en *El negro que tenía el alma blanca*



El afiche promocional de *El negro que tenía el alma blanca*

Días después se estrenó en Barcelona en dos salas. El crítico del diario *La Vanguardia Española* escribió que Del Carril se acreditaba con esta película como un director de gran sensibilidad, capaz de sacar grandes interpretaciones de los actores, aunque el ritmo del film era un tanto lento y los números de baile carecían de la gracia precisa. También elogió sus dotes interpretativas, pues señaló que era un excelente actor y buen cantante. En definitiva, recomendó la película por su fuerza emotiva.

El 17 de junio Cesáreo González ofreció a Franco un pase especial de *El negro que tenía el alma blanca*. Previamente había reclamado y conseguido que la película fuera tolerada para menores. Fue la única película de Del Carril que vio Franco o, al menos, la única que se proyectó en el Palacio del Pardo después de 1945, cuando tenemos

documentada la programación de las sesiones de cine en la residencia del dictador, gran aficionado a las películas.

En Madrid, *El negro que tenía el alma blanca* se pasó en el cine Avenida el 20 de agosto de 1951, en pleno verano, cuando la afluencia al cine era menor. Pero fue un éxito porque estuvo catorce días en cartel. La publicidad destacaba los cuatro componentes que, a juicio de Suevia Films, servirían para lograr un gran éxito: la dirección e interpretación de Del Carril, el material literario de partida, la novela de Alberto Insúa, la ambientación de comienzos de siglo y la música de Manuel Parada. Varios medios, como *ABC* y *El Alcázar*, dijeron que el tema del film (la diferencia de razas) estaba pasado y que no debería haberse hecho esta tercera versión de la novela de Insúa. Pero, en general, la crítica destacó la ambientación, la música y la interpretación. *Primer Plano*, por ejemplo, señaló que el argumento había quedado trasnochado mientras que lo mejor de la película eran los números musicales, tanto los ballets como los temas interpretados por Del Carril, en cuya interpretación quiso ver el crítico influencia de Al Jolson, aunque consideraba que su labor como director era discreta.

En ocasiones, los expedientes de censura recogen los informes recabados por las delegaciones de los ministerios en provincias. Se trata de cartas y recortes de prensa que informan sobre cómo ha sido la recepción de una película en su territorio, en especial si era española. Constituyen otra importante fuente para el estudio de la recepción. En este caso se conservan y sabemos que *El negro que tenía el alma blanca* se presentó en octubre de 1951 en Palma de Mallorca y la acogida del público fue favorable. En Valladolid se presentó en febrero de 1952 y al público le gustó, se entretuvo y salió muy complacido del cine. En abril se presentó en Huelva, donde, en cambio, fue mal acogida. Pero en noviembre llegó a Cuenca y también fue del agrado del espectador medio.

En la Argentina la película se estrenó el 14 de mayo de 1953 después de sufrir varios cortes de la censura. En cuatro semanas consiguió 292 650 pesos. Fue muy aplaudido por los emigrantes españoles el número musical dedicado a Galicia.

Las aguas bajan turbias/El infierno verde

En cuanto a *Las aguas bajan turbias*, todo apuntaba a que sería un gran éxito en España dada la excelente repercusión internacional de la película, que había recibido premios y elogiosas críticas. Así lo entendió Cifesa, que la contrató para su distribución. En realidad, llegó más de doce meses después de su estreno en Buenos Aires y con un nuevo título. Se llamó *El infierno verde* (palabras que pronuncia el narrador al comienzo del film) porque el título original casi coincidía con una película recientemente rodada por José Luis Sáenz de Heredia, *Las aguas bajan negras* (1948).

A continuación, pasó por censura y empezaron los problemas. De hecho, la película ya los había tenido en la Argentina. Aunque Del Carril sostenía que se trataba de una película peronista, algunos sectores del gobierno de Perón la tachaban de comunista. Prueba de ello fue que se pusieron todo tipo de problemas para su rodaje y se retiró del cartel en Buenos Aires en pleno éxito de público con la excusa de que la sala de proyección tenía defectos que la hacían insegura. Solo la amistad de Del Carril con Perón consiguió superar la conspiración que contra él se fraguó en ciertos círculos del poder peronista.

En España, el trato censor con los films sociales tampoco era, desde luego, nada favorable. El cine neorrealista italiano, sus precursores y sus imitaciones españolas o extranjeras eran muy maltratados. Un ejemplo muy cercano había sido *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939). Del Carril siempre había confesado que se había inspirado en este clásico argentino para rodar *Las aguas bajan turbias*. Pues bien, resulta que, en junio de 1952 y por segunda vez, *Prisioneros de la tierra* pasó por la censura española y fue prohibida por desagradable, cruel, mísera, dura y brutal.

En el caso de *Las aguas bajan turbias*, los censores visionaron la película el 3 de diciembre de 1953 y la prohibieron por unanimidad porque consideraron que podía alentar la lucha de clases al denunciar la miseria de los menos favorecidos. Días después, la distribuidora Cifesa pidió la revisión del dictamen “para ver si puede exhibirse con modificaciones”. Además, el 28 de diciembre Vicente Casanova, dirigente de la compañía, escribió al director general de Cine, Joaquín Argamasilla, para que interviniera personalmente en las deliberaciones y se emitiera un dictamen favorable. Le recordó que, si España prohibía la película más importante en los últimos

años del cine argentino, las autoridades peronistas tomarían represalias y podría “retroceder la expansión de nuestra cinematografía en aquel país”. Además, consideró que era una película para minorías, nada comercial, por lo que su mensaje no podría tener un impacto muy negativo. Cifesa no dijo que, en realidad, había firmado un contrato de distribución con Del Carril por el que se había comprometido a pagar cuatrocientas mil pesetas, una cantidad muy alta, pues lo normal era que se pagara la mitad. Es decir, si había pagado tal precio era porque la consideraba comercial. Casanova le pidió al director general que viera “cuanto antes la película [...] y procurara llevar al ánimo de los vocales de la comisión algún criterio de adaptación que les permitiera autorizarla” (AGA, 36, 03468). En efecto, Joaquín Argamasilla asistió a un nuevo pase, pero todos los censores ratificaron su dictamen. Consideraron que era una película inaceptable y extemporánea. Que debía prohibirse por su brutalidad y su inmoralidad. Argamasilla también consideró que debía prohibirse.

Sin embargo, y sin que el expediente lo justificara, el 12 de febrero de 1954 se expidió un documento que autorizó su proyección. La Iglesia española la clasificó para mayores con reparos y advirtió que “en su desarrollo solo hay crímenes, odios, venganzas y bajas pasiones”. La aprobación en contra del criterio de los censores solo puede entenderse por la intervención de algún ministro. Nuestra hipótesis es que se aprobó su proyección en España para no perjudicar la visita española al Festival de Mar de Plata que se celebraría semanas después, del 6 al 16 de marzo. El subsecretario de Informaciones y Prensa, Raúl Alejandro Apold, había organizado con todo boato este evento y España quería participar al máximo nivel diplomático y cinematográfico con la esperanza de, entre otras razones, desbloquear el acuerdo de intercambio de películas y firmar un acuerdo de coproducción cinematográfica. En efecto, durante el Festival Cesáreo González se entrevistó con Perón, Apold y Alfredo Gómez Morales, ministro de Asuntos Económicos, y consiguió que Perón se mostrara favorable a casi todo lo que le pidió España, aunque posteriormente casi todo lo prometido se malograra.

Lo cierto es que, tras estos sucesos, el 17 de abril de 1954 *Las aguas bajan turbias* se estrenó en Madrid en el cine Rialto, una de las mejores salas de la capital. Cifesa, además, organizó una importante campaña publicitaria dentro de lo que era la promoción del cine argentino. *Primer*

Más allá de la estrella

Plano señaló que *El infierno verde* era un buen ejemplo de cine argentino, del cine argentino auténtico: el de *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941), no el de las comedias a la americana. La revista elogió a Del Carril por rodar una película dura y sin concesiones y afirmó que era su mejor film hasta ese momento. El resto de la prensa madrileña dijo que era una película de contenido desagradable, dura, fuerte, con exceso de violencia en ocasiones, pero de extraordinarios valores artísticos y todo un logro dentro del cine argentino. En cambio, la publicación profesional de los exhibidores, *Cine Asesor*, aunque reconoció que los premios internacionales habían dado fama a la película, consideró que era un film que podía dar escasos rendimientos. Además, añadió, su deficiente sonido hacía que se perdieran muchos diálogos.



Adriana Benetti y Hugo del Carril en *Las aguas bajan turbias*

La Quintrala

La enemistad entre Apold, que controlaba los medios de comunicación peronistas, y Del Carril condujo a que, durante dos años, este

último tuviera muchas dificultades para conseguir trabajo en la Argentina. Por ejemplo, *La Quintrala* (1955), una apuesta personal de alto presupuesto, sufrió todo tipo de obstáculos. La película se sitúa en el siglo XVII en Chile y se basa en la vida de Catalina de los Ríos, una aristócrata muy cruel que mata a su amante y pretende seducir a un sacerdote. Para los peronistas el sadismo de la protagonista era el mismo de ciertas procesiones de Semana Santa de los católicos, en ese momento grandes enemigos del justicialismo. Para los católicos, en cambio, la villanía de Catalina de los Ríos era la misma que poseía Eva Perón. La película, por lo tanto, fue considerada peronista y antiperonista y entró en el debate político que pocos meses después daría lugar al golpe de Estado contra Perón. Del Carril tuvo que hablar con el propio Perón para conseguir el estreno de *La Quintrala*, aunque antes tuvo que hacer modificaciones y cortes y se prohibió durante un tiempo una vez estrenada.

En España la película se intentó importar muy pronto. Cifesa se interesó por ella en septiembre de 1955. Los censores la visionaron en octubre y la aprobaron con dos cortes, uno en el rollo nueve y otro en el diez. El primero se debió a la frase de Fray Pedro: “Mejor es la salvación de un pecador que la presencia de cien justos”. El cambio del rollo diez fue para que unas palabras del prior al gobernador se dijeran de un modo más humilde. Pero Cifesa no iba bien, tenía graves problemas económicos y, finalmente, desistió de importarla.

Meses después, en julio de 1956, se interesó por ella Suevia Films. Cesáreo González quiso importarla para sustituir una película argentina de Enrique Carreras que había sido prohibida: *De noche también se duerme* (1955). Protagonizada por la actriz española Ana Mariscal, tenía el divorcio como centro de la trama. Lo cierto es que, pese a la fuerza comercial de una distribuidora de la talla de Suevia Films, *La Quintrala* no se estrenó en Madrid y, en general, su negra visión de la España de las colonias pasó desapercibida para el público español. En Barcelona se presentó el 26 de agosto de 1957. Se proyectó en el cine Vergara y reforzada con otro estreno: el film francés *Ángeles de manos negras* (*La ladra*, Mario Bonnard, 1955).

Los acuerdos de coproducción (1960-1969)

En 1960 se dio otro paso importante en la política de reforzar las relaciones cinematográficas entre la Argentina y España. Junto con el acuerdo de intercambio que funcionaba desde 1948, aunque con sobresaltos, se puso en marcha un acuerdo para rodar juntos ambos países, esto es, se firmó un acuerdo de coproducción. En realidad, si tenemos en cuenta que España tenía acuerdos de coproducción con Italia o Francia desde hacía años, la noticia era más bien: “¡Por fin se pusieron de acuerdo!”. Por otro lado, las buenas relaciones entre ambos países estaban salpicadas por dos crisis que llevaron a la Argentina a suspender los acuerdos con España: la denuncia de 1965 (por la crisis de la doble nacionalidad de las películas) y la denuncia de 1968 (por la crisis del GATT, que se prolongó varias temporadas).

En cuanto a las coproducciones, se impusieron dos líneas editoriales. Por un lado, los nuevaolistas e independientes, partidarios del cine de autor. Por otro lado, los mercantilistas, partidarios del cine de superproducción, del gran espectáculo. La tendencia empresarial estuvo representada, en la parte porteña, por Argentina Sono Film y Enrique Carreras. La independiente por Leopoldo Torre Nilsson, por ejemplo. Cabía esperar que, después de *El negro que tenía el alma blanca*, Del Carril siguiese rodando más cine en España, como ya antes lo había hecho con México, pero no sucedió así. Ni siquiera bajo estas favorables circunstancias. Del Carril no se sumó a ninguna de las dos corrientes de coproducciones, las cuales tuvieron en común que se movían en un ambiente administrativo de mucha picaresca y corrupción. Incluso en films tan reputados como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) (Diez Puertas, 2003: 274). También es sintomático que, a diferencia de otros artistas y cineastas argentinos, Del Carril no escogiese exiliarse en España después de 1955, tras el derribo del peronismo y su paso por la cárcel. Algo pasó con *El negro que tenía el alma blanca* que lo alejó para siempre de las colaboraciones con el cine español.

No renunció, en cambio, a que sus películas rodadas en la Argentina siguieran llegando a España en función de los acuerdos de intercambio. La novedad en estos años fue que el cine intercambiado entre ambos países era cuantitativamente mayor, pero cualitativamente menos

importante. Es decir, se estrenaban más películas argentinas que antes, pero la competencia también era mayor porque el franquismo, en línea con la política llamada del desarrollismo, aumentó el número de películas que podían estrenarse cada año en sus salas. *Grosso modo*, de los trescientos cincuenta títulos que se estrenaban cada año en la década del cincuenta se pasó a quinientos en los años sesenta. En concreto, de los casi noventa estrenos de cine argentino en la década del cuarenta y de los aproximadamente setenta y cinco estrenos de los años cincuenta se pasó a una cifra que rondaba los ciento cuarenta títulos (Elena, 2011: 46). Pero las películas argentinas se explotaban mal, en circuitos secundarios, en salas de sesión doble o en cines provinciales, mientras que el nuevo cine argentino se proyectaba en circuitos alternativos, como son los cineclubs, los festivales y las salas de arte y ensayo y gracias a los apoyos oficiales. Es decir, en estos momentos, el cine argentino llegaba a España por dos vías, dos caminos distintos que representaban los caminos igualmente diferentes y hasta enfrentados que había adoptado el cine en la Argentina y las coproducciones con España: el cine comercial y el nuevo cine, el cine de empresa y el cine independiente.

El cine de Del Carril, que se movía entre dos aguas, independiente, pero con aspiración de ser popular, llegó a España por el circuito comercial. Sin embargo, respecto a la producción argentina, este circuito apenas consiguió movilizar a los grandes públicos ni tampoco creó expectación. En parte, ello se debió a que llegaban películas argentinas con años de retraso respecto a su producción. Era un material que se usaba para cubrir la programación de las salas de provincias y los programas dobles y de reestreno de las grandes capitales. Es más, durante estos años se acrecentó el desfase entre el cine argentino importado y el cine argentino presentado en Madrid. Es decir, se estrenaban en la capital menos de la mitad de las películas argentinas importadas. Dentro de este cine comercial, los films mejor acogidos en España fueron los que tenían artistas cantantes como Lolita Torres, Palito Ortega o Sandro, las comedias de Luis Sandrini y los *thrillers*. También por este circuito se estrenó el cine histórico alentado por los gobiernos argentinos, como *Estirpe de raza (El santo de la espada*, Leopoldo Torre Nilsson, 1970).

Etapa independiente durante la proscripción del peronismo

En cuanto a Del Carril, la posibilidad de que la Argentina exportara más cine a España se tradujo en que se estrenaron sus películas de la segunda etapa de colaboración en Argentina Sono Film. Pero estas películas ya solo interesaban a las distribuidoras pequeñas, que las traían tarde y las presentaban aún más tarde en la capital, con lo que el cine de Del Carril contribuyó a que el público español relacionara el cine argentino con un cine “viejo”.

En efecto, *Vida nocturna* (Leo Fleider, 1955), en la que, en realidad, Del Carril solo hace un pequeño papel, se importó el 14 de diciembre de 1964, diez años después de su estreno en la Argentina. La censura no impuso ningún corte, pero dejó comentarios como este: “Las situaciones escabrosas, si bien muy superficiales y escuetas de peligros, son inconvenientes para menores de dieciocho años”. Otro censor señaló: “Todo es muy burdo. Excesos folletinescos en lo malo y en lo bueno. Rebuscamiento” (AGA, 36, 03994). No nos consta la presentación de *Vida nocturna* ni en Madrid ni en ninguna ciudad importante de provincias. Los datos de recaudación señalan que recaudó 106 661 pesetas a finales de 1976.

En cuanto a *Más allá del olvido* (Del Carril, 1956), hoy considerada una de las películas más originales y artísticas del cine argentino, se trajo a España en febrero de 1960. La distribuidora fue Exclusivas Sánchez Ramadé. Pasó censura en agosto y los censores consideraron que esta historia sobre un viudo que se obsesiona con una mujer que se parece a su esposa fallecida podía exhibirse sin cortes y para mayores de dieciséis años. Sus comentarios sobre la película eran de este calibre: “Folletín cursi y sensiblero que no ofrece reparos para mayores”; “Un folletín argentino sin ningún valor. Aceptable la interpretación y la fotografía”; “Literariamente es un folletón, realizado en plan efectista” (AGA, 36, 03785). Sabemos que *Más allá del olvido* se estrenó en algún lugar porque hay datos de recaudación a partir de 1965, lo que indica que se siguió explotando en esas fechas, pero apenas ha dejado ninguna huella de su recepción.

Así mismo, Del Carril presentó en esta etapa los nuevos films que él mismo produjo durante los gobiernos de Arturo Frondizi (1958-1962) y

Arturo Illia (1963-1966). Pero como productor independiente asociado a pequeñas marcas de distribución, carecía de poder para dar una buena carrera internacional a sus películas. De hecho, *Más allá del olvido* se presentó por el poder de distribución de Argentina Sono Film en España mientras *Una cita con la vida* (1958), uno de los films predilectos del director, no se exportó, quizás también porque, sin aparecer Del Carril como estrella del film, no se consideró que pudiera interesar al público español. Tampoco se vieron en España *Las tierras blancas* (1959) ni *Esta tierra es mía* (1961).

La que sí llegó a España fue *Culpable* (1960), un film sobre un delincuente que recuerda su vida antes de morir. Castilla Films la importó en abril de 1961. No se conserva el expediente de censura. Pero sabemos que se prohibió el corto publicitario o tráiler el 6 de abril de 1961 porque todo eran tiros, asesinatos y muertos y, por lo tanto, era “demasiado violento para los chicos”, es decir, parece que la película se aprobó para mayores de dieciséis años, aunque no sabemos si con cortes. *Culpable* se estrenó en Barcelona y en Sevilla en junio de 1961. *ABC* de Sevilla dijo que la película se había presentado en tres cines de verano al mismo tiempo, pero según el periódico era una producción lenta y reiterativa. Pese al buen trabajo de Del Carril con su personaje, dijo *ABC*, este no basta para mantener el interés del público. A Madrid la película llegó el 4 de diciembre y apenas tuvo repercusión en la prensa. La distribuidora una vez más basó su publicidad en el prestigio alcanzado en España por Del Carril. Uno de sus eslóganes señalaba: “Un drama de acción interpretado y dirigido por Del Carril, el actor y realizador argentino de fama universal”. La hoja de los exhibidores *Cine Asesor* señaló que se había estrenado sin publicidad en los medios y como película de complemento. Habló de guion endeble, trama pesada, abuso del preciosismo y del psicologismo e interpretación afectada. Cabía esperar de ella, por lo tanto, un escaso rendimiento.

Otro título de este periodo que se exhibió en España fue *Amorina* (Del Carril, 1961), presentada con otro título, *Amor atormentado*. Se trata de la historia de una mujer desatendida por su marido y sus hijos. Arce Films la importó en noviembre de 1961. Pasó por censura el 4 de enero de 1962 y se autorizó sin cortes y para mayores de dieciséis años. Los censores argumentaron esta decisión con comentarios como: “Un folletón muy pesado con una intención discreta y aceptable fotografía”; “La cinta tiene una intención moralizante al poner de manifiesto

las consecuencias del adulterio”; “Película argentina en la que todos sufren sin causa suficiente al grado máximo. Hay un adulterio que queda moralmente justificado” (AGA, 36, 03866). En Madrid se estrenó con otra compañía, la Distribuidora Viñals, y muy tarde: el 8 de noviembre de 1965 en el cine Pleyel en un programa doble romántico formado también por *Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933), con Greta Garbo. La distribuidora presentó el film como un dúo de “Tita Merello y Del Carril, la pareja más cotizada del cine argentino, en su más completa y emotiva interpretación”. La crítica madrileña no le prestó ninguna atención. *Cine Asesor* señaló que la dirección era discreta y, aunque reconocía cierta calidad por la interpretación de Tita Merello, señaló algo muy grave: como llegó a Madrid tan tarde, después de recorrer muchos cines, se estaba proyectando una copia deteriorada y rayada. Concluyó que *Amorina* era otro de los films “importados con el exclusivo objeto de complementar programas dobles o ser destinados a cines de barrio, donde se estrenan en el anonimato más absoluto”.

En cuanto a *Buenas noches, Buenos Aires* (Hugo Del Carril, 1964), Concordia Films la importó basándose en el gran éxito que había tenido en la Argentina. Obtuvo licencia de proyección en julio de 1966, después de sufrir dos cortes censores relacionados con la moral: uno en el rollo cuatro y otro en el siete. Con esto quedó autorizada para todos los públicos. Además, la distribuidora le cambió el título: *Noches de Buenos Aires*. Sabemos que Del Carril dio un pase privado de la película a Juan Domingo Perón, exiliado en Madrid, pero ignoramos su carrera comercial. Basada en un espectáculo teatral de mucho éxito en Buenos Aires, la película es una revista musical que consiguió en España casi ciento sesenta mil espectadores, según cifras oficiales. Sin duda fueron muchos más, pues los datos de taquilla son muy imprecisos en estos momentos.

La crisis del cine como espectáculo público (1970-1976)

Lo más importante para comprender la recepción en España del cine de Del Carril en este cuarto periodo radica en que el espectáculo cinematográfico entró en una grave crisis por la competencia de la

televisión, las discotecas o el turismo. Desaparecieron, sobre todo, los cines de reestreno, de programas dobles y los cines de barrio, es decir, los locales donde se había refugiado buena parte del cine argentino. Desde 1971, solo se estrenaron en España una media de cinco films argentinos por año, que en Madrid se redujeron a tres.

Etapa revival

Junto con este contexto, se dio también la circunstancia de que la carrera de Del Carril entró en su última fase y había menos títulos rodados por año. De hecho, entre 1965 y 1968 se mantuvo alejado del cine. Crió nutrias, trabajó en televisión e hizo giras como cantante. De las siete películas que dirigió o interpretó en este periodo, solo tres se exhibieron en España y lo hicieron con muy poco impacto, pese a que su cine era para todos los públicos y suponía, en cierta manera, una vuelta o actualización del cine de los cuarenta, un intento de hermanar las nuevas estrellas de la canción con las viejas glorias. Al menos así lo entendieron las pequeñas distribuidoras que se interesaron por este material y que al parecer fracasaron con él.

En efecto, *El día que me quieras* (Enrique Cahen Salaberry, 1968), *remake* de la película de 1935 de Carlos Gardel, solo consiguió en España unos veinticinco mil espectadores, según los imprecisos datos oficiales que se recogieron entonces. No nos consta que se estrenara en Madrid, lo que supuso perderse el posible impacto que hubiese podido tener en la prensa nacional.

¡Viva la vida! (Enrique Carreras, 1969), cuyos verdaderos protagonistas son Palito Ortega y Mercedes Carreras, se importó el 20 de diciembre de 1973 y apenas consiguió cien mil espectadores. Insistimos en que son datos parciales e incompletos, pero que comparados película con película constituyen un baremo para deducir qué film estuvo por delante en los gustos del público.

Finalmente, la comedia romántica *Siempre fuimos compañeros* (Fernando Siro, 1973) fue importada por Tuisa Films de Barcelona en febrero de 1975. Llegó desde México por adquisición a Pelimex. La censura dijo que era para todos los públicos. En Madrid se estrenó en el cine Roma el 21 de octubre de 1976 en un programa doble junto con la reposición de

una película de catástrofes de gran éxito, *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974). En consecuencia, el personaje de Armando García Muriel, un viejo cantor de tangos tan rebelde como los jóvenes de la época, fue la última creación de Del Carril de la que disfrutaron los espectadores españoles: 19 863 según los datos oficiales. Uno de los temas cantados por este personaje, titulado *Pedro Nadie*, dice así: “soy campesino de campo ajeno / tengo los pies como camino viejo”.

Conclusiones

Como señalan los datos de Alberto Elena (2011: 47), la recepción en España del cine argentino desde la aparición del cine sonoro y hasta los años setenta del siglo pasado estuvo marcada por un dato: el cine argentino representó alrededor del 25% del cine latinoamericano exhibido en España, con la excepción de los años cuarenta, cuando se situó en el 38%. En este porcentaje por encima de la media tuvo mucho que ver Del Carril. Fue la estrella cinematográfica argentina con mayor presencia de títulos en las pantallas españolas en esa década. En concreto, si en Madrid entre 1939 y 1947 se estrenaron cincuenta películas argentinas, esto es, una media de seis películas por año, nueve de ellas, casi el 20%, fueron films de Del Carril, de modo que en España el cine argentino se identificó con su figura, con sus dotes de cantor, y su nombre pasó a ser lo que hoy se llama “marca país”. Hay que entender, por lo tanto, que su éxito en la España de posguerra estuvo ligado al gusto de los españoles por el tango, música que en España triunfó muy pronto, es decir, su popularidad radicaba en un espectador que identificaba el cine argentino con el melodrama tanguero y este cine con Del Carril. Eran películas que llevaban en su título el nombre de un tango (*Madreselva*, *La canción de los barrios*, *La cumparsita*, *Pobre mi madre querida...*) o la propia palabra tango (*La vida es un tango*, *El astro del tango*, *Así nació el tango*). Se trata de producciones que contenían entre siete y diez temas de este estilo musical, a veces una verdadera antología, una especie de videoclips de famosos temas (así se consumen hoy en YouTube). Eran films situados en el mundo del espectáculo o en ambientes de tango y hasta su discurso contenía una defensa de esta forma musical o

se hacía una apología de sus intérpretes (Carlos Gardel, José Betinotti). Hay que recordar que el tango se consideraba música populachera e inmoral y que la Iglesia española juzgaba que la mayor parte de este tipo de cine era gravemente peligroso o solo apto para mayores de veintiún años. En fin, un estudio más profundo de la recepción establecería que esta clase de cine triunfaba más en aquellas regiones y ciudades españolas donde mayor afición había al tango y, por lo tanto, eran lugares habituales en las giras de los músicos argentinos, como Barcelona.

En los años cincuenta del siglo pasado, algo sucedió tras rodar en España *El negro que tenía el alma blanca* que produjo un giro definitivo en su carrera. De hecho, la muerte de Peter en esta película fue un poco su muerte, esto es, su despedida (no definitiva como hemos visto en los años setenta) de la estrella cantante. Del Carril cambió de alma, pasó a ser el director con alma justicialista. Dio un giro hacia un cine social y de denuncia que no quería ser marxista, pero que ni el peronismo ni el franquismo parecían entender. En el caso de España, la censura franquista se cebó con *Las aguas bajan turbias*, que solo se estrenó por las reclamaciones de Cifesa, es decir, por las presiones desde dentro del propio franquismo, y por razones diplomáticas relacionadas con el Festival de Mar del Plata de 1954. Igualmente, *La Quintrala*, con su visión del periodo colonial, sufrió el vacío del aparato cinematográfico pese a que contó con el apoyo de Suevia Films, el otro pilar del primer cine franquista.

Desde ese momento, es decir, desde los años sesenta, su cine en España tuvo cada vez menos impacto, en parte porque renunció a participar de las coproducciones, al contrario de lo que hizo su colaborador Eduardo Borrás. Si a Del Carril se le recuerda en esta década es por sus películas de los años cuarenta, no por sus recientes producciones. No había noción en España de que Del Carril fuera un autor, concepto que ahora marca la apreciación de la crítica para valorar el cine presente, pasado y futuro. Los autores eran los cineastas del Nuevo cine argentino. Cuando las revistas españolas especializadas dedicaban algún monográfico al cine argentino, Del Carril solo aparecía mencionado si había un artículo o un epígrafe que recogiera una breve historia del cine argentino. Pese a poseer en 1965 una trayectoria de catorce películas dirigidas, no hemos encontrado un solo artículo en la crítica española, católica o marxista, que dedicara un texto de cierta extensión a reivin-

dicar su trabajo como director. Claro que parte de la culpa la tuvieron los críticos porteños. La prensa española les pedía a ellos los textos sobre cine argentino, por estar supuestamente mejor informados. Es más, para esa prensa el cineasta peronista por antonomasia en ese momento era Leonardo Favio.

Por último, en cuanto a los años setenta, las tres producciones con Del Carril estrenadas en España tuvieron en común su pobre impacto, el que suponían una vuelta al cine de los años cuarenta (al cantor ahora viejo, pero tolerante y alegre) y, por último, las tres se sirvieron de uno de los grandes enemigos del espectáculo cinematográfico, es decir, vendían en España atractivos turísticos retratados en color: Copacabana, la primera; las Cataratas del Iguazú y Bariloche, la segunda; y Mar del Plata, la tercera. Las tres corresponden al periodo de la dictadura cívico-militar de 1966 a 1973, cuando una de las consignas (copiada de la España de Franco) era alentar un cine evasivo y optimista, ficciones de puro entretenimiento.

Ahora bien, la etapa revival no fue la última de su trayectoria. Del Carril era una estrella con alma de autor. El problema fue que el final que quiso para su carrera al rodar *Yo maté a Facundo* (1975) no pudo darse en España. El público español no pudo ver esta reflexión en fotogramas sobre el asesinato político, pese a que también aquí el terrorismo de derechas y de izquierdas, sobre todo el de ETA, amenazaba la llegada de la democracia, pues Franco murió en noviembre de 1975.

En fin, como señalábamos en las primeras páginas de este texto, el estudio de la recepción del cine de Del Carril en España evidencia hasta qué punto el aparato cinematográfico (las ayudas del Estado, los acuerdos internacionales de intercambio, la censura, la represión, la red de salas de cine, la publicidad, la crítica, la alienación del público, etc.) está por encima del artista y hasta determina lo que como espectadores vemos en las pantallas. La percepción del “sistema” nos hace conscientes de que disfrutamos de una falsa libertad.

Bibliografía

- AGA (Archivo General de la Administración). Sección Cultura. Expedientes de censura.
- Cabrera, Gustavo (1989). *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- CCEBA (2011). *Imágenes compartidas. Cine argentino - Cine español*. Buenos Aires: CCEBA Apuntes [fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: http://issuu.com/cceba/docs/imagenes_compartidas.
- Daza del Castillo, Juan José (2016-2017). *75 años de estrenos en Madrid*. Madrid: La Librería, 4 Tomos.
- Diez Puertas, Emeterio (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- Diez Puertas, Emeterio (2017). *El sueño de un cine hispano. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1931-1939)*. Madrid: Síntesis.
- Diez Puertas, Emeterio (2019). *Cine español y geopolítica fascista. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1939-1943)*. Madrid: Síntesis.
- Elena, Alberto (2011). Difusión y circulación del cine argentino en España. En CCEBA *Imágenes compartidas. Cine argentino - Cine español*. Buenos Aires: CCEBA [fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: http://issuu.com/cceba/docs/imagenes_compartidas.
- Elena, Alberto (2012). *Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España*. [fecha de consulta: 22 de diciembre de 2012]. Disponible en: http://www.ricila.com/wp-content/uploads/CATALOGO_FINAL.pdf
- España, Claudio (ed.) (2006). *Las aguas bajan turbias*. Buenos Aires: Biblos.
- Maranghello, César (1993). *Hugo del Carril*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Largometrajes de Hugo del Carril y su exhibición en España (1937-1976)

Título argentino / título mexicano o español	Productora	Estreno en Buenos Aires	Estreno en Madrid				Clasificación por edades (Estado)	Clasificación por edades (Iglesia)	Otras fechas de llegada a España
			Fecha	Sala	Distribuidor	Días en cartel / espectadores			
<i>A media luz</i> (1947)	Clasa Films	17-1-1947 (México)			Cepicsa		23-5-1950 [Prohibida]	14-4-1950 [Importación]	
<i>Amalio Reyes, un hombre</i>	ASF	16-4-1970							
<i>Amor último modelo</i>	EFA	16-12-1942							
<i>Amorina / Amor atormentado</i>	Francisco Carvallo	6-4-1961	8-11-1965	Pleyel	Arce Films	7	Mayores de 16 años	10-1-1962 [Licencia]	
<i>Buenas noches, Buenos Aires / Noches de Buenos Aires</i>	IMAG-Hugo de Carril	1-10-1964			Concordia Films	158 601 espectadores	Para todos los públicos	26-7-1966 [Licencia]	
<i>Buenos Aires canta</i>	Sucesos Argentinos	3-6-1947							
<i>Canción desesperada / El socio</i>	Clasa Films	18-4-1946 (México)							
<i>Confesión</i>	ASF	23-10-1940							
<i>Cuando canta el corazón</i>	EFA	6-8-1941	17-5-1948	Imperial	Comfisa	7	Mayores de 21 años	3-7-1946 [Bilbao]	

<i>Culpable</i>	Producciones Tecuara	2-6-1960	4-12-1961	Alcántara	Castilla Films	7	Mayores de 16 años	Mayores de 21 años	1-4-1961 [Importación] 12-6-1961 [Barcelona]
<i>El astro del tango</i>	EFA	7-2-1940	7-6-1944	Progreso	Exclusivas Floralva	7	Mayores de 16 años	Mayores de 21 años	12-9-1942 [Barcelona]
<i>El canto cuenta su historia</i>	Aires	27-8-1976							
<i>El día que me quieras</i>	Carlos García Nacson	17-4-1969							
<i>El negro que tenía el alma blanca</i>	Suevia Films	15-5-1953	20-8-1951	Avenida	Suevia Films	14	Autorizada para mayores	Mayores de 21 años	
<i>El último payador / Así nació el tango</i>	Estudios San Miguel	9-2-1950	31-3-1952	Actualidades	Cifesa	7		Mayores de 21 años	31-1-1951 [Importación] 3-5-1951 [Las Palmas]
<i>El último perro</i>	Atalaya Films	14-3-1956	24-3-1958	Albeniz	Exclusivas Diana	10	Autorizada para mayores	Mayores de 21 años	20-12-1955 [Importación]
<i>En la luz de una estrella</i>	EFA	7-5-1941							
<i>Esta tierra es mía</i>	Producciones Tecuara	6-9-1961							
<i>Gente bien</i>	EFA	28-6-1939							
<i>Historia del 900</i>	Estudios San Miguel-Del Carril	19-5-1949							

Más allá de la estrella

<i>La cabalgata del circo</i>	Estudios San Miguel	30-5-1945											
<i>La calesita</i>	Raytel (Del Carril y otros)	31-10-1963											
<i>La canción de los barrios</i>	ASF	5-3-1941	1-3-1943	Imperial	Exclusivas Floralva	7	Prohibida 26-10-1942 Luego autorizada	Jóvenes de 14 a 21 años					
<i>La comparsita</i>	Estudios San Miguel	20-8-1948	1-12-1949	Imperial	Cifesa	14	Tolerada para menores	Jóvenes de 14 a 21 años	12-6-1949 [Importación]				
<i>La malavida</i>	Forti Glori	20-6-1973											
<i>La noche y tú</i>	Clasa Films	27-6-1946 (México)											
<i>La novela de un joven pobre</i>	EFA	3-4-1942	18-3-1946	Palacio del cine	Chamartin	7	Para mayores	Mayores de 21 años	22-11-1945 [Importación]				
<i>La piel de zapa</i>	EFA	28-10-1943			Lais SA				3-1-1950 [Importación] 17-12-1951 [Barcelona]				
<i>La Quintrala</i>	Cinematográfica Cinco	26-5-1955			Suevia Films		Autorizada para mayores		1-6-1956 [Importación] 26-8-1957 [Barcelona]				
<i>La sentencia</i>	Del Carril	10-6-1964											

<i>La vida de Carlos Gardel</i>	ASF	24-5-1939	15-2-1943	Palacio de la Prensa	Exclusivas Floralva	14		Gravemente peligrosa	
<i>La vida es un tango</i>	Lumiton	8-2-1939	9-12-1940	Imperial	Hispania-Tobis	14	Tolerada para menores	Mayores de 21 años	21-10-1940 [Barcelona]
<i>La vuelta de Rocha</i>	Lumiton	8-9-1937							
<i>Las aguas bajan turbias / El infierno verde</i>	Lina Marchimandiana-Del Carril	9-10-1952	17-4-1954	Rialto	Cifesa	7		Mayores de 21 años con reservas	
<i>Las tierras blancas</i>	Del Carril-Cinemato-gráfica LEO	1-2-1959							
<i>Los dos rivales</i>	EFA	4-2-1944	5-5-1947	Imperial	Lais SA	11	Tolerada para menores	Mayores de 21 años	
<i>Los muchachos de antes no usaban gomina</i>	Lumiton	31-3-1937							
<i>Madreselva</i>	ASF	5-10-1938	8-4-1940	Rialto	Cifesa	7		Mayores de 21 años	
<i>Más allá del olvido</i>	ASF- Del Carril	14-6-1956			Exclusivas Sanchez Ramadé		Mayores de 16 años		11-10-1960 [licencia]
<i>Pasión imposible</i>	EFA	17-3-1943							

Más allá de la estrella

<i>Pobre mi madre querida</i>	Estudios San Miguel	28-4-1948	16-1-1950	Imperial	Cifesa	14	Para mayores	Gravemente peligrosa	12-6-1949 [Importación]
<i>Siempre fuimos compañeros</i>	Rafael Cohen	7-6-1973	21-10-1976	Roma	Tuisa Films	19 863 espectadores	Para todos los públicos		21-1-1975 [Licencia]
<i>Surcos de sangre</i>	Anzuola-Del Garril	22-5-1950	10-2-1958	Sol	Rey Soria Films	7	Mayores de 16 años	Jóvenes de 14 a 21 años	26-5-1952 [Semana de Cine] 20-12-1955 [Importación] 22-5-1956 [Bilbao]
<i>Tres anclados en París</i>	Lumiton	26-1-1938	8-2-1940	Calatravas	Hispania-Tobis	10		Gravemente peligrosa	8-11-1939 [Bilbao]
<i>Una cita con la vida</i>	Del Garril	24-4-1958							
<i>Vida nocturna</i>	ASF	18-3-1955			Rey Soria Films		Mayores 18 años		4-2-1965 [Licencia]
<i>¡Viva la vida!</i>	AFS	2-10-1969			Columbus Films	9817 espectadores	Para todos los públicos		30-1-1974 [Licencia]
<i>Yo maté a Facundo</i>	Bejalú	29-5-1975							

Fuente: Sindicato Nacional del Espectáculo, Ministerio de Información y Turismo, Daza Castillo (2016-2017), Elena (2012) y *Cine asesor* (1950-1976). El número de espectadores se registra a partir de 1965 y solo en cierto número de cines de determinadas ciudades.

UN ARTISTA POPULAR EN EL LABERINTO PERONISTA

Juan Manuel Romero

En 1949 el cantante y hombre de cine Hugo Del Carril prestó su voz para la grabación de la marcha *Los muchachos peronistas*. A partir de este momento, su figura, que gozaba ya de gran prestigio y popularidad, quedó enlazada al nutrido folclore y a la simbología del movimiento peronista. El carácter icónico que adquirió su interpretación de “La marcha” tendió con el tiempo a borrar los matices que componían la historia de esos símbolos y a simplificar las complejidades inscriptas en la relación entre el artista popular y el peronismo. Su película de 1952 *Las aguas bajan turbias* se convirtió con los años en expresión por excelencia del cine social del peronismo, obra pionera e inspiración para futuras generaciones de cineastas. Así, quedaron también relegadas a un segundo plano las importantes dificultades que el realizador enfrentó para llevar adelante sus proyectos durante los años peronistas.

Este capítulo recupera algunos momentos de la trayectoria de Del Carril, los sitúa históricamente y busca con ello aportar a una consideración más general de las relaciones entre el peronismo y el mundo de la cultura. En el primer apartado, se reconstruye la participación del cantante en la grabación de *Los muchachos peronistas* en un contexto marcado por importantes transformaciones políticas y se interroga acerca de su compromiso político. La segunda sección aborda los conflictos que tuvo Del Carril como director y empresario cinematográfico con Raúl Alejandro Apold, funcionario del Gobierno

y hombre clave de las políticas del peronismo en el mundo del cine. Finalmente, el artículo indaga a través de la prensa de la época la trayectoria del artista a partir del golpe militar que en 1955 derrocó al peronismo y lo sometió a la prisión y a la proscripción.

El cantor de “La marcha”

El 17 de octubre de 1949 una multitud de más de cien mil personas se reunió en la Plaza de Mayo para asistir al acto aniversario de la gran movilización de 1945 que se realizaba anualmente y había sido establecido como Día de la Lealtad. El acto, en el que participaron delegaciones del interior del país, había sido organizado por un comité especial integrado por José Espejo, el secretario general de la Confederación General del Trabajo, el secretario de Educación de la Nación, Oscar Ivanissevich, y el subsecretario de Informaciones y Prensa, Raúl Alejandro Apold. Por la tarde, alrededor de las 17:30, los integrantes del comité escoltaron al presidente Perón y a Evita al balcón de la Casa de Gobierno, donde fueron ovacionados por la multitud. Como en aquel otro 17 de octubre de 1945, se escucharon las estrofas del Himno nacional. Luego, la marcha *Los muchachos peronistas* sonó por primera vez en los parlantes y fue acompañada por los asistentes, que habían recibido la letra impresa en miles de volantes. Se trataba de la versión que poco antes había grabado Hugo del Carril con la orquesta dirigida por Domingo Marafiotti.

La canción se estrenó en un contexto singular. En 1949 habían comenzado a cambiar las condiciones económicas favorables que habían permitido las políticas económicas expansivas y la distribución progresiva del ingreso de los años anteriores. Comenzaban a sentirse los primeros síntomas de una crisis económica que se extendería hasta mediados de 1952. En ese marco, las relaciones entre el Gobierno y la oposición se volvieron cada vez más tensas. En marzo de 1949 se había votado una reforma constitucional, en medio de una intensa agitación y polarización política. Inscripta en

las corrientes contemporáneas del llamado “constitucionalismo social”, la nueva constitución consagró una importante cantidad de derechos sociales dirigidos a niños, trabajadores y ancianos (retribución justa, condiciones de trabajo y vivienda dignas, seguridad social y salud, esparcimiento). Por otra parte, la posibilidad de reelección del Presidente en las elecciones que debían realizarse en 1951 se agregaba a la incorporación del voto femenino, dispuesta por el Congreso en 1947. La cuestión de la reelección era motivo de denuncia y de rechazo por parte de la bancada opositora.

En ese clima el Gobierno endureció el control sobre la disidencia política a la vez que se lanzó a la conquista de sectores sociales que le eran esquivos, utilizando algunos de los medios modernos de propaganda política de los que disponía el Estado, como la radio y el cine. La marcha-canción fue una iniciativa con ese espíritu de dos figuras fundamentales para el diseño de la propaganda del Gobierno, Apold e Ivanissevich, el autor de la letra. Su eficacia fue rotunda. Se convirtió enseguida en uno de los emblemas por excelencia del movimiento peronista, tan rico en rituales y mitologías. Y con ella también su intérprete, Del Carril, quedaría desde entonces asociado al peronismo.

El cantante, actor y, desde el estreno de *Historia del 900* unos meses antes —el 19 de mayo de 1949—, también director de cine, era ya por entonces un artista consagrado. Había comenzado su carrera como locutor y cantor de tangos a comienzos de la década del treinta y había alcanzado la fama interpretando a Gardel en el film *La vida de Carlos Gardel*, estrenado en 1939 y dirigido por Alberto de Zavalía (Calzon Flores, 2016). Era para muchos su sucesor natural. Su asociación con el peronismo impactó en su carrera, enlazando definitivamente su popularidad con la idea del “artista comprometido”. Como el mismo Del Carril declaró tiempo después: “Grabé un centenar de tangos, pero hasta que me muera me van a recordar por la marchita...” (Korn y Trímboli, 2015: 125).



Una escena de *Historia del 900*

La relación del artista con el peronismo parece haber sido más compleja de lo que su pertenencia al panteón del movimiento sugiere a simple vista. En primer lugar, los orígenes del vínculo son poco claros como consecuencia de reconstrucciones biográficas y autobiográficas contradictorias. Sus propios testimonios tendieron a soslayar los matices y tensiones de su relación con las figuras del Gobierno. Algunas de esas versiones le atribuían una adhesión temprana, desde los mismos orígenes del peronismo en 1945. Sin embargo, ese año Del Carril había comenzado una gira como cantante por México, donde terminaría por instalarse aprovechando las condiciones del país para el desarrollo de su carrera en el cine. Según Del Carril, su primer contacto con Perón se dio durante su estadía en ese país, cuando ofició de intermediario con el presidente Camacho Ávila:

A él lo conocí en el 45, pero por nada relacionado con el cine sino por un pedido que me había hecho el hermano del presidente de México; quería tener un caballito criollo. Esa fue mi relación, él me conectó, se hicieron las gestiones y le envié el animal.¹

1. Moncalvillo, Mona, "Entrevista a Hugo del Carril", *Revista Humor*, Número 150, 1985.

En los años de la posguerra, la industria cinematográfica argentina padeció por la escasez de película virgen, consecuencia de la política exterior norteamericana a la vez que de las estrategias comerciales de los capitanes de Hollywood (Kriger, 2009). México, en cambio, floreció como potencia cinematográfica latinoamericana constituyéndose en un destino común para muchas figuras. Del Carril y su pareja, Ana María Lynch, se integraron allí a una comunidad de artistas entre los que se contaban Miguel de Molina, Sarah Guash, Tira Merello, Luis Sandrini y Libertad Lamarque. Esta última, por entonces una de las principales figuras del *star system* local, había compartido elenco con Del Carril y Eva Duarte en *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945).

Del Carril conoció a Evita en el rodaje y ayudó al director Soffici a mediar en la tensa relación entre ambas actrices. Años más tarde recordaría: “La estaban maquillando y ella, de pronto, me pregunta si yo no ayudaba a la gente pobre. Le dije que cuando podía sí, en la medida de mis posibilidades. Palabra va y palabra viene, me di cuenta de que se sintió un poco incómoda y yo, confieso, un poco también” (Korn y Trímboli, 2015: 100).

Su acercamiento al peronismo parece haber sido entonces paulatino. Antes de ser convocado para interpretar la marcha peronista, Del Carril había grabado otras dos canciones. La primera, *Canto al trabajo*, de 1948, también con letra de Ivannisevich y música de Cátulo Castillo, hizo las veces de marcha de la CGT. La segunda, de 1949, era la *Marcha de Luz y Fuerza*, compuesta para ese sindicato por Domingo Marafioti, la música, y Castillo esta vez como letrista.²

Cátulo Castillo, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi conectaban el mundo del tango con el peronismo. Del Carril compartió con ellos un espacio de sociabilidad en el que se fundían la bohemia tanguera, el mundo del cine y, finalmente, el compromiso político de los artistas populares (Ansolabehere, 2018). Manzi, nacido en Santiago del Estero, poeta, guionista y director de cine, tenía además una trayectoria de militancia política en el yrigoyenismo. Junto con hombres como Gabriel Del Mazo y Arturo Jauretche había integrado el grupo Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA), surgido en los combates

2. Años más tarde, en 1964, Hugo del Carril filmó un mediodetraje sobre el sindicato Luz y Fuerza llamado *En marcha...!*

políticos de la década del treinta. Aunque Manzi inicialmente se posicionó junto con otros militantes radicales en la Unión Democrática que enfrentó la fórmula encabezada por Perón en las elecciones de 1946, pronto se encontró junto con sus amigos Discépolo y Castillo entre las figuras del medio artístico y cultural que exhibieron su adhesión al Gobierno. Por ese motivo fue expulsado del radicalismo a finales de 1947. El 16 de diciembre de ese año leyó su descargo por Radio Belgrano, “Tablas de sangre del radicalismo”, en el que afirmó: “Perón (...) es el reconductor de la obra inconclusa de Yrigoyen. Mientras siga siendo así, nosotros continuaremos creyéndole, seremos solidarios con la causa de su revolución, que es esencialmente nuestra propia causa”.

Esa noche Del Carril, Manzi y sus amigos cenaron juntos en el restaurante porteño La Fusta. El galán estaba filmando bajo la dirección de Manzi el film *Pobre mi madre querida*, estrenado en 1948. Poco después, a través de la invitación de la cantante Nelly Omar, asistió a los festejos del cumpleaños de Perón, donde interpretó dos letras especialmente compuestas por el poeta santiagueño, *Versos de un payador al General Juan Perón* y *Versos de un payador a Eva Perón*. Esta última decía:

Él es el verbo mayor y usted la mayor templanza / Él es la punta de lanza y usted la punta de amor / Él es un grito de honor que hasta el deber nos alcanza / y usted la mano que amansa cuando castiga el dolor / Él es el gran sembrador y usted la gran esperanza / Él es el gran constructor de la patria liberada / y usted, la descamisada que se juega con valor.

Con esos antecedentes, Del Carril fue finalmente elegido para cantar la marcha. Aprobadas la letra y la elección del cantante por Evita y por Perón, fue Apold quien se encargó de gestionar y producir la realización. Marafiotti, al frente de la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal, recibió la partitura un día antes. La grabación con Del Carril se realizó en dos horas, en los estudios de RCA. Según el detallado análisis del historiador Esteban Buch, la impronta de la canción es mérito de ambos músicos, director y cantante. El intérprete declaró años más tarde:

La letra me la dieron un día antes y yo la cantaba leyendo el pentagrama. Yo fui el que le dio el tono que se le conoce actualmente a la “marcha”. Antes era más melodiosa, se la cantaba más pausadamente. Yo la agarré y la hice más marcial, me emocionó mucho al cantarla y por eso salió con tanta fuerza. (Buch, 2016: 87)

Según el análisis musical del historiador, la marcha-canción remite a una épica estatal en la que el ritmo musical “evoca el movimiento del país rumbo a su futuro”:

A la vez Hugo del Carril es un héroe del tango y del cine, el sucesor de Gardel, casi un líder de la sociedad nacional del espectáculo, y su sonrisa habita su voz como un reflejo teatral de la sonrisa de Perón. El diálogo del solista con el coro imita el diálogo del líder con la masa y a la vez lo niega con el unísono que los reúne a todos para gritar su adhesión unánime. (p. 79)

A pesar del éxito de la icónica versión, a finales de 1952 se encargó una nueva grabación de *Los muchachos peronistas*, esta vez con la voz del cantante Héctor Maure. Del Carril se había convertido en una figura controvertida y su relación con el gobierno peronista se había empantanado por los conflictos con una figura clave, Apold. La filmación de *Las aguas bajan turbias* había sido el detonante.

Un artista independiente

El 9 de octubre se estrenó en la sala Gran Rex *Las aguas bajan turbias*, dirigida por Hugo del Carril. Se trata de un film fundamental, convertido con los años en una expresión a la vez paradigmática y paradójica del cine del peronismo. Javier Trímboli y Guillermo Korn han explorado con maestría la complejidad de ese artefacto y las múltiples historias allí cifradas en el libro *Los ríos profundos* (2015). La conflictiva realización del film le valió a Del Carril un duro y costoso enfrentamiento con Apold.



El afiche promocional de *Las aguas bajan turbias*

El proyecto de la película había comenzado, con dificultades, en 1950. A comienzos de ese año Eduardo Borrás, colaborador de Del Carril, organizó un encuentro entre el director y el escritor Alfredo Varela con la perspectiva de preparar una adaptación para cine de su novela de 1943, *El río oscuro. La aventura de los yerbatales vírgenes*. Varela era por entonces un connotado intelectual comunista, que se había desempeñado como periodista en *Ahora*, un periódico de gran popularidad. Allí, y luego en el periódico oficial del Partido Comunista, *La Hora*, Varela publicó una serie de crónicas sobre la vida de los trabajadores en los yerbatales misioneros, entre quienes pasó cerca de tres meses haciendo su investigación.

El río oscuro tuvo una buena recepción por parte de la crítica. Años más tarde, Del Carril declaró que su lectura lo había impactado e inspirado para imaginar una versión cinematográfica. Reunidos por el proyecto, los dos hombres acordaron colaborar en la adaptación. Sin embargo, la adscripción política de Varela se convirtió pronto en un problema. En enero de 1951, el intelectual y militante fue detenido y enviado a la cárcel de Devoto junto con otras figuras del mundo cultural comunista, como el músico Héctor Roberto Chavero, conocido como Atahualpa Yupanqui. Se lo acusaba de participar en las intensas huelgas ferroviarias que se extendieron entre noviembre de 1950 y comienzos de 1951 en la provincia de Buenos Aires. En su prontuario contaba además con infracciones por la participación en un acto frente a la embajada de la URSS que terminó con una dura represión policial.

1951 fue además un año electoral. Las elecciones presidenciales tendrían lugar en noviembre y el Gobierno gestionó y publicitó la adhesión de numerosas figuras del campo artístico y del medio cinematográfico. La revista *Heraldo del Cinematografista*, por ejemplo, que era el órgano de prensa de los exhibidores, dio cuenta de las más de tres mil firmas de artistas y profesionales que apoyaban la candidatura de Perón. En octubre se había inaugurado el Ateneo Cultural Eva Perón, para “promover el mayor acercamiento espiritual entre los artistas argentinos” y la “elevación cultural del pueblo” (Kriger, 2009: 71).

Mientras visitaba, acompañado de Eduardo Borrás, al encarcelado Varela, Del Carril participó de la cadena nacional de radiodifusión organizada por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia. Figuras estelares como Enrique Muiño, Luis Sandrini, Lola Membrives, Tita Merello y Del Carril, entre otros, prestaron su voz y su nombre a la campaña electoral. Enrique Santos Discépolo, por su parte, disconforme con los guiones preparados por gestión de Apold, protagonizó un ciclo radial titulado *Pienso y digo lo que pienso*, en el que su personaje, Mordisquito, interpelaba al público con apasionados discursos cargados de ironía:

La verdad: yo no lo inventé a Perón, ni a Eva Perón, la milagrosa. Ellos nacieron como una reacción a los malos gobiernos. Yo no lo inventé a Perón ni a Eva Perón ni a su doctrina. Los trajó, en su de-

fensa, un pueblo a quien vos y los tuyos habían enterrado en un largo camino de miseria. (Discépolo, 2006: 167)

Discépolo murió a fines de ese año, aislado de un medio artístico fracturado por las opciones políticas, deprimido y enfermo. En mayo había muerto su amigo Homero Manzi, que le había dedicado una de sus últimas letras, *Discepolín*, dictada a Aníbal Troilo por teléfono desde la cama del hospital.

En ese clima electoral, las relaciones entre peronistas y opositores se volvieron notoriamente ríspidas. Es posible que en parte por esa razón las visitas de Del Carril, que se había convertido en una voz icónica del peronismo, a la cárcel de Devoto, resultaran revulsivas a los ojos de personalidades como Apold. Como señalaron Trímboli y Korn, la situación era extraña y expresiva de las zonas de encuentro entre diferentes tradiciones políticas: “Dos trabajadores de la cultura, intelectuales en el sentido menos solemne. Exponente, uno de ellos, de una posición minoritaria y crítica; mientras que el otro de una inscripta en los principales escenarios y con gran eco popular” (2015: 97).

Apold había sido designado en su cargo en marzo de 1949. Fue desde entonces una pieza fundamental de las políticas de propaganda del Gobierno y del uso estratégico de los medios de comunicación. Había comenzado su carrera periodística en la prensa gráfica; fue colaborador en las revistas *El Hogar*, *Mundo Argentino* y *Caras y Caretas*, redactor de los diarios *El Mundo* y *La Época* y, ya como director general de Difusión del peronismo, director del periódico *Democracia*. Tenía además antecedentes en la producción audiovisual: había sido el director general del *Noticiero Panamericano* de Argentina Sono Film, la compañía de los hermanos Ángel y Atilio Mentasti, de la que fue además jefe de prensa. En el crítico contexto de la posguerra, Apold tuvo una acción decisiva para la importación y la puesta en circulación de película virgen, y había demostrado una gran capacidad para tramar redes en el mundo del espectáculo. Participó activamente en el diseño y la promoción de la Ley del Cine de 1947 y en la organización del Primer Festival de Cine de Mar Del Plata, en 1948. Convertido en una pieza fundamental del engranaje de la industria cinematográfica, fue conocido pronto como “el zar del cine” (Kriger, 2009).



Raúl Alejandro Apold con Juan Domingo y Eva Perón

A través suyo, el Poder Ejecutivo aumentó y concentró su capacidad de injerencia en ese ámbito. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió con los medios gráficos y radiales, el Gobierno no decidió la compra de compañías de producción cinematográfica. Y aunque la existencia de “listas negras” se convirtió en un secreto a voces, según la historiadora Clara Kriger (2009) en el cine de ficción no existieron los niveles de control y censura que hubo en otros medios. Entre los pocos casos resonantes se cuentan películas como *Pobres habrá siempre* (Carlos Borcosque, 1954), que, señalada como propaganda comunista, tuvo dificultades y demoras para su estreno. *Facundo, el tigre de los llanos* (Miguel Paulino Tato, 1952) fue por su parte intervenida y parte de su material desechado por el tratamiento que se hacía allí de la figura de Juan Manuel de Rosas.

Las visitas de Del Carril a Varela lo pusieron en la mira del subsecretario de Prensa y Difusión, que entorpeció los progresos del proyecto. Acusado públicamente de comunista, el cantante y cineasta debió recurrir a su llegada directa a Perón para sostener la empresa. Le envió la novela

de Varela y el guion de Borrás y obtuvo del Presidente el visto bueno en un escueto telegrama: “Dale marcha. Un abrazo. Juan Domingo Perón”.

Según el propio testimonio del artista, fue también su intervención directa la que agilizó la liberación del escritor. La prensa comunista celebró la salida de la cárcel de Varela en mayo de 1952 y publicó una carta suya en la que agradeció a los trabajadores y a los intelectuales que habían manifestado su solidaridad.

En esos meses, una línea interna del Partido Comunista encabezada por el dirigente Juan José Real había iniciado algunos intentos de acercamiento al peronismo. El punto de partida era una reconsideración del diagnóstico del peronismo como “nazi-fascista” que el partido postulaba desde 1945. En abril de 1952, Perón había manifestado en un discurso la necesidad de formar “un frente popular unido para enfrentar la conspiración oligárquica”. Era una respuesta al intento de golpe militar que había comandado el general Benjamín Menéndez en septiembre del año anterior, poco antes de las elecciones. Real y otros dirigentes interpretaron positivamente esos llamamientos y pretendieron acercarse al Gobierno bajo las banderas comunes del antiimperialismo y el enfrentamiento a la oligarquía. Pero a pesar de sus esfuerzos, esa estrategia quedó finalmente trunca y quienes la promovieron fueron expulsados del Partido poco después.

El 26 de julio de ese año murió Evita, que había desmejorado notoriamente en los últimos meses. El 1° de mayo había pronunciado a través de la radio su último discurso, cargado de intensidad y dramatismo. Sus restos fueron velados en la sede de la CGT y en el Congreso Nacional a lo largo de quince días, despedidos por una multitud en un país en duelo y paralizado. Apold estuvo a cargo de la realización de un conjunto de películas documentales sobre los masivos funerales públicos. La primera de ellas, *Eva Perón inmortal*, fue encargada a los equipos locales del *Noticiero Panamericano* y de *Sucesos Argentinos*. Para la segunda, más ambiciosa, el subsecretario de Informaciones contrató a un equipo norteamericano de la compañía 20th Century Fox, encabezado por el director Edward Cronjager. El corto documental se llamó *Y la Argentina detuvo su corazón* (1952), fue procesado en los estudios de Los Ángeles y estrenado el 17 de octubre. Fue la primera realización en Technicolor filmada en el país (Gambini, 2001).

La noticia del estreno en salas de todo el país del cortometraje producido por Apold opacó a *Las aguas bajan turbias*, que se exhibía desde el 9 de ese mes. El film de Del Carril, que había sido presentado antes en el Festival de Cine de Venecia, recaudó un total de 1 256 900 pesos durante las nueve semanas en las que se mantuvo en cartelera. Protagonizada por él mismo y por la actriz italiana Adriana Benetti, comenzaba con un prólogo en el que la voz *over* de un locutor ubicaba el tema de la explotación mensú en un pasado cercano que había quedado atrás en una Argentina transformada por el peronismo:

El alto Paraná, uno de los más ricos territorios argentinos. Suelo fecundo y pródigo. La yerba mate, el oro verde, ha sido y es fuente de fabulosa riqueza. El río es hoy un camino de civilización y de progreso. Pero no siempre ha sido así. Hace unos años, unos pocos años, estas eran tierras de maldición y de castigo. Las aguas bajaban turbias de sangre.

Esto era del todo coincidente con las representaciones del trabajo y los trabajadores realizadas desde el peronismo, en las que un pasado de lucha y esfuerzos contrastaba con un presente de justicia y bienestar, un “mundo feliz” (Gené, 2005). Kriger (2009) ha sugerido la posibilidad de que estos pasajes del prólogo hayan sido negociados con Apold y sus funcionarios siguiendo las prácticas de autocensura habituales en el período. El nombre de Alfredo Varela, por otra parte, quedó excluido de los títulos. La novela *El río oscuro* fue además mayormente olvidada por la crítica cinematográfica que, con excepciones, recurrió en cambio a otras referencias, como la del cuentista Horacio Quiroga y la del film *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939).

A pesar de que las críticas destacaron la potencia de *Las aguas bajan turbias* y su buena performance en las taquillas, su permanencia en las salas fue interrumpida. Se había desatado ya el conflicto abierto entre Apold y el artista. En agosto, a su regreso del Festival de Venecia, Del Carril había declarado públicamente que la mala organización había conspirado contra el éxito de su película y de *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), que también se había presentado allí. Era un tiro por elevación al funcionario. Hasta la década del setenta, los

festivales estuvieron destinados a la exhibición de las cinematografías nacionales. Los países elegían las películas para enviar a través de comités oficiales. Apold, que influía en esas decisiones, lo presionaba por su parte para la realización de recitales radiales. Años más tarde, Del Carril lo recordaba de este modo:

Apold despóticamente me solicitaba ciertas actuaciones con las cuales yo no estaba de acuerdo porque no eran del todo límpidas. Me pidió que actuara en una audición de Radio El Mundo y me negué rotundamente a hacerlo. Le dije que fuera a cantar él. Y ahí comenzó la guerra. Me hizo saltar la película *Las aguas bajan turbias* de la sala de estreno, después me bloqueó todas las empresas filmadoras y todas las radios. Estuve dos años censurado siendo peronista. Por supuesto que no dejé de ser peronista por este motivo, porque yo sabía perfectamente que todo esto no provenía del general.³

En efecto, en los meses finales de 1952 Del Carril debió enfrentar una dura campaña de desprestigio. La muerte de Evita lo había encontrado en Uruguay, destino habitual en esos años puesto que desde allí se realizaban las gestiones para el pago de sueldos a los trabajadores involucrados en la realización de la película. Además, el artista utilizaba esos viajes para ofrecer recitales, como las presentaciones en vivo que dio en aquel mes de julio en el Teatro Artigas de Montevideo. Meses más tarde, en diciembre, el importante diario *Crítica* publicó una nota titulada “Pudo más el Peso Oro que el dolor de su pueblo para Hugo Del Carril”, donde se lo acusaba de haber realizado los recitales en los días establecidos para el duelo de Evita: “Desaprensivo. Mientras todo el pueblo de su patria tenía el corazón transido por la muerte de Eva Perón, Hugo Del Carril, insensible al dolor de sus compatriotas, cantaba por radio en Montevideo” (Korn y Trímboli, 2015: 144). Del Carril, que atribuyó la operación a Apold, respondería más tarde: “Cuando murió Eva vine a Buenos Aires y estuve en el velatorio, pero no me saqué fotos porque no acostumbro a comercializar con los cadáveres y

3. Moncalvillo, Op.Cit.

me volví a Uruguay. No fue ese el motivo de mis problemas porque probé que había venido expresamente a rendir el homenaje que me reclamaba mi conciencia” (p.144).

A los titulares de *Crítica* se sumó la anulación de su contrato con Artistas Argentinos Asociados, la suspensión de recitales contratados con Radio Splendid para marzo de 1953 y de un conjunto de giras latinoamericanas también pautadas. Apold encargó además la grabación de una nueva versión de *Los muchachos peronistas* con la voz de Héctor Maure.

En ese contexto, Del Carril tuvo la iniciativa de crear una empresa cinematográfica independiente, Cinematográfica Cinco, con el fin de “escaparle a la Argentina Sono Film, para romper su monopolio” (Maranghello, 1993: 11). La integraban también Luis César Amadori, Mario Soffici, Lucas Demare y Daniel Tinayre. La inclusión de Amadori, de mala relación con Del Carril, fue el resultado de una negociación con el subsecretario de Informaciones y Prensa, necesaria para conseguir el visto bueno al proyecto. Según el propio Del Carril, su intención fue

agrupar a los directores que en ese momento estaban en el candelero. La idea era destruir un poco la preponderancia que tenían ciertas casas ya establecidas, que acaparaban salas de estreno y circuitos y no le daban salida a los productores independientes.⁴

Desde esa plataforma, Tinayre realizó el film *Tren internacional* (1954). Soffici filmó con la empresa la aclamada *Barrio gris* (1954), dedicada a las villas miseria del Gran Buenos Aires. Del Carril, por su parte, produjo con ella su siguiente película, *La Quintrala, doña Catalina de los Ríos y Lisperguer* (1955). Se trató de una realización ambiciosa, filmada en Chile y ambientada en el siglo XVII, con una reconstrucción histórica inédita para el cine argentino.

La Quintrala se estrenó el 26 de mayo de 1955. Una vez más, Del Carril debió lidiar con presiones y su exhibición fue discontinuada luego de pocas semanas. La película tematizaba la relación entre una dama

4. Moncalvillo, Op.Cit.

Más allá de la estrella

de sociedad, la Quintrala, encarnada por la actriz Ana María Lynch, que por entonces concluía una larga y conflictiva relación con el director, y su confesor, Fray Pedro. La temática resultaba inconveniente, dado que en el momento de su estreno el conflicto entre la Iglesia Católica y el Gobierno estaba alcanzando su clímax.⁵



Ana María Lynch y Antonio Vilar en *La Quintrala*

Luego de una alianza inicial, desde 1950 las relaciones entre el catolicismo y el peronismo comenzaron a tornarse tensas hasta llegar en los años 1954 y 1955 al enfrentamiento abierto (Caimari, 1995). A fines de 1954 el Gobierno lanzó una serie de iniciativas legislativas como la supresión de la enseñanza religiosa, la legalización del divorcio, el reconocimiento de los llamados “hijos naturales” y una más

5. N. de las E.: en el film se enfrentaban el poder eclesiástico y el poder real. En la lucha entre ambos, se remarcaban los fueros de la Iglesia y el avasallamiento que suponía la intromisión del poder de la Corona. Puntualmente, el intento del Corregidor de Santiago de ingresar por la fuerza al convento en el que se encontraba la Quintrala (acusada de un crimen) era juzgado de forma negativa y revertido —con la sumisión a los poderes eclesiásticos— en la resolución de la trama narrada.

ambiciosa propuesta de separación entre la Iglesia y el Estado. La Iglesia respondió con una fuerte campaña que sirvió para la canalización de un conjunto más diverso de expresiones opositoras que culminaron en los bombardeos de Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955. Se hicieron grandes marchas contra el Gobierno en el marco de las procesiones religiosas del Día de la Virgen, el 8 de diciembre de 1954, y en la celebración de Corpus Christi, el 11 de junio de 1955, donde se reunieron cerca de 250 000 manifestantes. Cinco días después, el 16 de junio, aviones de la Marina pintados con la consigna “Cristo Vence” bombardearon y ametrallaron la Plaza de Mayo dejando alrededor de trescientos muertos civiles. Se trataba de un intento de golpe coordinado entre sectores de las fuerzas armadas y civiles opositores, que se proponían asesinar a Perón. Como respuesta, esa misma noche grupos de militantes peronistas incendiaron las principales iglesias del centro de Buenos Aires.

En el contexto de ese conflicto, *La Quintrala* fue retirada de exhibición. Del Carril, que había financiado la producción, quedó en la ruina económica y debió volver a cantar y actuar para recuperarse. Mientras comenzaba a trabajar en el que sería su siguiente film, *Más allá del olvido* (1956), un golpe de Estado derrocó a Perón en septiembre de 1955.

Después de Perón

La “Revolución Libertadora”, como se autodenominó la dictadura encabezada primero por el general Eduardo Lonardi y luego por el general Pedro Eugenio Aramburu, clausuró el Congreso de la Nación, depuso a la mayoría de las autoridades políticas del país y derogó la Constitución de 1949. La ley 4161 prohibió el uso de los símbolos partidarios del peronismo, como el escudo, la marcha y otras canciones, y hasta la mención de Perón y de Evita. La CGT fue intervenida por decreto, se inhabilitó a sus integrantes para el ejercicio de cargos públicos y se los proscribió de la representación gremial. La dictadura organizó “comisiones investigadoras” para denunciar diferentes actos de corrupción y “traición a la patria” atribuidos a los funcionarios del peronismo.

Una Comisión Investigadora de Cine, Teatro y Radio realizó un informe sobre los manejos del Gobierno en la distribución de película

virgen. El foco de su atención estuvo puesto en la gestión de Raúl Alejandro Apold y su vínculo con compañías como Argentina Sono Film. La comisión además acusó a Hugo del Carril y a otras figuras del mundo cinematográfico vinculadas con el peronismo, como los hermanos Ángel y Atilio Mentasti y Luis César Amadori, de la realización de “actividades ilícitas”. Todos ellos fueron encarcelados en la Penitenciaría Nacional de la calle Las Heras, en la ciudad de Buenos Aires. Los testimonios indican que Del Carril resistió con estoicismo la prisión. Daba ánimo a los muchos peronistas encarcelados entonando la marcha, a la que se sumaban otros, y sonaba así como símbolo de resistencia.

En esos meses, la prensa volvió a atacarlo en el marco de la intensa campaña de persecución y difamación hacia el peronismo orquestada desde el Gobierno. Los diarios y noticieros cinematográficos reproducían notas escandalosas sobre los “tesoros” y joyas de Perón y Evita, sobre el supuesto romance entre Perón y Nelly Rivas, una exmilitante de la Unión de Estudiantes Secundarios, y publicaban las confesiones del vicepresidente, el Almirante Alberto Teisaire. Como señaló el historiador Mariano Petrecca

los trabajos de la Comisión Nacional de Investigaciones y sus ecos ampulosos en la prensa nutrirán una trama escandalosa de corrupción, crímenes y mentiras, que delineaba y definía la verdad del peronismo tras su fachada de amor por los *descamisados*. La Revolución Libertadora, especialmente en sus primeros tramos, discurrió en un clima sensacionalista voraz, que propició la aparición de numerosas publicaciones nuevas. (2019: 24)

Una serie de notas de fines de 1955 de la muy popular revista *Así. El mundo en sus manos*, creada en octubre de ese año por Héctor Ricardo García, se dedicó a instalar la sospecha en torno de las actividades realizadas por el artista. Una de ellas, titulada sugestivamente “Las aguas bajan turbias...”, y con el subtítulo “Hugo del Carril era un pequeño jerarca del cine”, construía su imagen como la de un trepador ambicioso y sin talento que había dejado atrás “su lejano ayer de muchacho humilde, de barriada plena de color —Flores—”, para luego denunciar:

Atentos a una información que hemos podido recoger por nuestros medios sabemos que Hugo del Carril metió las manos en tristes enjuagues. Hay muchas denuncias en su contra. (...) Bien sabemos que el cine halló un cierto apoyo —controlado por trenzas de verdaderos pulpos— y ese mismo apoyo habría favorecido a Hugo del Carril quien se encontraría en el terreno moroso en cuanto a reembolsos. (...) Hugo del Carril también tendrá que dar cuenta junto con Luis César Amadori, los Mentasti, y muchos otros, de estos tristes, dolorosos enjuagues. A ellos se encuentra vinculado y tendrá que aclararlo todo.⁶

Algunas semanas más tarde, un artículo desmentía el supuesto rumor de que había muerto Hugo del Carril, para explorar luego su situación en la prisión. Según *Así*, gozaba de buena salud, había aumentado de peso y era, entre los cinematografistas detenidos, el único que ofrecía “cierta entereza espiritual”.⁷ A fines de diciembre, otro artículo de la revista, “¿Qué oculta Hugo del Carril?”, trataba su liberación y protestaba por su renuencia a otorgar entrevistas. La nota revisitaba una vez más los motivos de su encarcelamiento, las supuestas partidas presupuestarias recibidas y el contrabando de sus películas a Uruguay y Francia.

En libertad condicional luego de los meses de encarcelamiento, Del Carril logró culminar el rodaje de *Más allá del olvido*, que había comenzado en agosto de 1955. La película se estrenó sin éxito a mediados de junio del año siguiente en el cine Normandie. Además, para recuperarse económicamente actuó en *El último perro* (Lucas Demare, 1956) y realizó giras musicales con Tita Merello, quien también padeció la persecución por su identificación con el peronismo. No fueron casos aislados. *El último perro* había sido rodada durante la etapa peronista, pero su realización y exhibición estuvieron por diversas razones postergadas. Primero entorpeció la filmación el reemplazo de la actriz Fanny Navarro y más tarde la presencia del proscrito Del Carril. Navarro, amiga cercana de Evita, amante de su hermano Juan Duarte y presidenta del Ateneo Cultural Eva Perón, padeció como Del Carril la

6. *Así*, 2 de noviembre de 1955.

7. *Así*, 30 de noviembre de 1955.

enemistad de Apold en los años finales del peronismo. Luego, la dictadura de Aramburu la sometió a una persecución implacable y a una extensa prohibición. Otro actor de filiación peronista, Enrique Muiño, murió arruinado y sin trabajo (Peña, 2012).

Como la de otras estrellas identificadas con el peronismo, la carrera en ascenso de Del Carril se vio truncada y entorpecida durante los largos años de proscripción política y censura. En una consideración retrospectiva de 1985, Del Carril afirmó:

Siempre hay inconvenientes de trabajo, pero el mío ha sido fuera de lo común porque duró desde el año '55 hasta la fecha. Salvo unas etapas muy esporádicas como por ejemplo la del Dr. Frondizi (“alcanzo a cantar La Cumparsita y ya me echan”).⁸

Los años de la presidencia de Frondizi, que ganó las elecciones en enero de 1958 con el apoyo parcial del peronismo, impedido de presentar fórmula propia, dieron impulso a un proceso de modernización en el ámbito de la ciencia y de la cultura. En ese contexto emergió una nueva generación de cineastas y críticos, el Nuevo cine argentino, con figuras como Lautaro Murúa, Fernando Birri y Manuel Antín, entre otros.

Durante la década del sesenta, Del Carril continuó dirigiendo (aunque con dificultades) y se mostró sensible a los procesos de cambio social y político del período. En 1958 había estrenado *Una cita con la vida*, en la que, según Fernando Martín Peña, el realizador “advirtió el creciente protagonismo de la juventud en la vida social y política” (2012: 136). En efecto, desde mediados de los años cincuenta, el desarrollo de la cultura de masas en las sociedades occidentales dio lugar a la configuración de la juventud como un nuevo actor decisivo. En la Argentina, este proceso estuvo atravesado, además de por las tendencias de renovación cultural —y el surgimiento de una “cultura juvenil”— por las características de la situación política local y por el contexto represivo.

En un reportaje de 1966, Del Carril manifestaba una visión crítica del estado del cine nacional, ajeno a sus ojos a los verdaderos problemas de la realidad argentina. Contrastaba allí los rumbos de la cultura

8. Moncalvillo, Op.Cit.

juvenil europea (asociada con las drogas y la liberación sexual) con una juventud argentina que:

tiene sus rumbos propios (...) Esto es producto de la politización que se ha dado en el pueblo Argentino desde hace algunos años, ello ha provocado que los muchachos adquieran cordura y criterio, a fuerza de interesarse por el progreso del país (...) Ahora la nueva generación discute teorías sociológicas y policíacas con entero conocimiento de causa.⁹

Su idea del cine, entonces, no se correspondía con el estado de la producción, que hacía difícil filmar proyectos “comprometidos con la realidad”, para “decirle al país qué hay de injusto en él, qué es lo que tenemos que cambiar”. En ese espíritu Del Carril parecía concebir algunos de los proyectos que anunciaba en la entrevista y que, sabemos, nunca pudo concretar. Uno de los proyectos presentados allí era el de un film sobre el Grito de Alcorta, una rebelión de pequeños productores rurales ocurrida en 1912 en la provincia de Santa Fe, que dio lugar al nacimiento de la Federación Agraria Argentina. El otro film que proponía estaría dedicado a la vida de Juan Manuel de Rosas: “un personaje injustamente calumniado. Su reivindicación total (ya que el pueblo nunca ha sido engañado) es una tarea impostergable. Proyecto filmar la vida del caudillo federal con seriedad histórica y documentación inapelable”.

Desde mediados de la década del treinta, con el surgimiento del revisionismo histórico como corriente intelectual, la recuperación de la figura de Rosas era una pieza fundamental para los combates culturales del nacionalismo argentino. En la década del sesenta, su figura también aparecía asociada a una visión peronista de la historia nacional, en una amalgama diversa de ideas provenientes de grupos nacionalistas y del surgimiento de nuevas corrientes de izquierda. Del Carril parecía sintonizar en este punto con el clima de ideas de esos años, tanto en su encomio de las juventudes como en sus propios proyectos y afirmaciones. En la misma entrevista de *Así* ofrecía la siguiente definición:

9. *Así*, 27 de junio de 1966.

Más allá de la estrella

—Algunos afirman que usted es una persona de izquierda, más concretamente marxista o comunista.

—Yo soy nacionalista, los que dicen eso son los que confunden aserrín con pan rallado y endilgan el mote de comunista a todo aquel que propugna medidas revolucionarias para reformar las estructuras, aunque lo haga en un sentido humanista y cristiano.¹⁰

Sus reflexiones sobre el cine tenían un espíritu similar. En una conferencia de fines de 1966, Del Carril repasó críticamente la historia del cine nacional, sistematizando el argumento de que “el cine argentino dejó de ser argentino en esencia y en forma”. Luego de rescatar una primera etapa con producciones como *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915), *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945), *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) y *Prisioneros de la tierra*, entre otras, el director evaluaba una crisis del cine argentino que había comenzado, en su opinión, hacia 1943.

Sabemos que no hay medio más poderoso sobre el mecanismo de la representación mental que un filme (...) si nuestro cine quiere recuperar su antigua área de expansión, deberá mostrar la realidad actual con la sinceridad y la autenticidad de la producción de entonces.¹¹

Para Del Carril el cine producido desde 1943 había perdido su carácter auténtico y nacional, intentando imitar los temas y el ambiente del cine extranjero en un contexto de dificultades materiales y de escasez de película virgen. El peronismo había implicado una revolución que el cine argentino no supo acompañar:

exigía en nombre de ese pueblo que la seguía con clara conciencia, una cultura que mostrara y afirmara los valores más notables de su nacionalidad y de su tradición cristiana y humanista.

10. *Así*, 27 de junio de 1966.

11. *Así*, 1 de noviembre de 1966.

Pero el cine no supo aportar su parte para conseguirlo, salvo contadas excepciones.¹²

Finalmente, Del Carril concluía su conferencia con un análisis de los problemas del cine en tanto industria, criticando la falta de políticas de protección así como de regulación para la distribución y la exhibición de los films.

Con esa agenda de problemas Del Carril encaró en 1973 su nombramiento como director del Instituto Nacional de Cinematografía. En marzo de ese año, luego de dieciocho años de proscripciones, el peronismo volvió al Gobierno con la breve presidencia de Héctor Cámpora, que preparó el terreno para el regreso de Perón. Desde ese lugar el realizador propuso un proyecto de protección que estipulaba la exhibición de una película nacional por cada seis películas extranjeras. Pero el proyecto se truncó y la gestión de Del Carril resultó también breve. Después de su renuncia y por sugerencia suya quedó a cargo Mario Soffici. El cambio político que tuvo lugar luego de la muerte de Perón en julio de 1974 y el recrudecimiento del clima represivo se interpusieron, una vez más, con las posibilidades de Del Carril. Luego del golpe militar de 1976 debió exiliarse en México.

Consideraciones finales

Hacia el fin de su vida Hugo del Carril integraba con pleno derecho el panteón de próceres del peronismo. Había trabajado con Evita y tratado a Perón, había sido el intérprete de la grabación de la marcha *Los muchachos peronistas*, había filmado *Las aguas bajan turbias*, convertida con el tiempo en una de las películas emblemáticas del cine social peronista, y había padecido como tantos militantes la prisión, la prohibición y el exilio. Sin embargo, como se vio en este capítulo, su relación con el peronismo fue compleja y no estuvo exenta de conflictos. Quizás su trayectoria sea en este

12. Ibidem.

sentido sintomática de las relaciones entre el peronismo y los intelectuales y artistas.

El surgimiento del peronismo en la escena política argentina produjo un profundo quiebre que transformó y redefinió las relaciones sociales y las tradiciones políticas. Los vínculos existentes en los mundos profesionales, en las colectividades, entre los intelectuales y artistas se reconfiguraron también a partir del binomio peronismo/antiperonismo. Antiguas alianzas se rompieron y se forjaron nuevos vínculos entre personas con orígenes y trayectorias disímiles.

Como sucedió en otras esferas de incidencia, las políticas del peronismo en el mundo de la cultura no tuvieron una única dirección o sentido y combinaron elementos diversos. En sus rasgos más generales, la política cultural y educativa del peronismo tuvo un sentido acorde a lo que Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza (2002) caracterizaron como “la democratización del bienestar”. En el plano de la educación formal, al mismo tiempo que se daba continuidad a la injerencia de sectores católicos y conservadores, crecieron los niveles de escolarización y se incrementaron significativamente las matrículas de la educación secundaria y universitaria. Aumentaron además los números de estudiantes provenientes de familias de clase trabajadora. En el plano más amplio de las políticas culturales, el Gobierno implementó políticas destinadas a poner al alcance de nuevos sectores en todo el país una parte del acervo cultural ya consagrado. Se abrieron bibliotecas populares, se fomentó el libro argentino, se crearon orquestas estatales y se organizaron conciertos gratuitos de música clásica para sindicatos y para la Fundación Eva Perón.

Al mismo tiempo, sobre todo a partir de 1950, el Gobierno pretendió avanzar sobre los sectores sociales que le resultaban esquivos, como los intelectuales y otros referentes del mundo cultural, y los niveles de control y censura se incrementaron. Raúl Apold, a cargo de la Subsecretaría de Prensa desde 1949, fue una pieza fundamental de esos intentos. A través de su gestión, el Gobierno pretendió organizar sus apoyos en el ambiente artístico y utilizar medios como la radio y el cine para la propaganda política. En una entrevista de 1967, Apold declaró:

Perón necesitaba esa maquinaria, más eficaz que poderosa, para hacer conocer y difundir en todo el país y en el exterior su extraordinaria obra de gobierno. (...) Esa difusión la necesita todo gobierno. Es indispensable. Así lo entienden, por otra parte, los países más poderosos del mundo.

Y concluía: “la Subsecretaría fue un organismo de personalidad propia y de gran eficacia, como nadie puede desconocer, ni aun los enemigos”.¹³

Como señaló Yanina Leonardi (2013), el peronismo consideró como agentes culturales a un conjunto de artistas populares y referentes cercanos al Gobierno. Al igual que otros espacios sociales, el campo artístico estuvo también dividido entre las simpatías y rechazos que el peronismo producía. A fines de 1950 se creó el Ateneo Cultural Eva Perón, dirigido por Fanny Navarro, destinado a generar adhesiones en el campo artístico a la vez que a estimular la formación militante de las mujeres, en un contexto marcado por la conquista del voto femenino y la creación del Partido Peronista Femenino.

Como Navarro, Del Carril fue también un embajador cultural del peronismo. Junto con otras personalidades del campo cultural prestó a esa causa su prestigio y su popularidad. Su acercamiento a la política se dio gradualmente, en el marco de un conjunto de colaboraciones con figuras del mundo del tango como Cátulo Castillo, Enrique Santos Discépolo y, fundamentalmente, Homero Manzi. Cuando grabó la marcha en 1949, Del Carril era ya una figura consagrada.

Es posible que, en esos años, la cercanía con el Gobierno fuera una vía que facilitara a las actrices y actores la aparición en revistas, los trabajos en radio y en cine, y a los directores y productores la obtención de créditos y de película para filmar. Sin embargo, el caso de Del Carril revela la ambigua naturaleza de esos vínculos. Su adhesión pública al gobierno de Perón y su participación en la campaña de 1951 no impidieron su enfrentamiento con el poderoso Apold. Cuando eligió adaptar la obra de un escritor comunista, su decidida búsqueda de independencia artística lo convirtió en blanco de sospechas y de

13. *Primera Plana*, 15 de agosto de 1967.

Más allá de la estrella

campañas de difamación en la prensa. Del Carril padeció dificultades durante los años peronistas y debió a partir de 1955 soportar la prisión, la prohibición y el exilio. Por estas razones, su trayectoria como artista comprometido y su construcción como ícono popular sirven de mirador para revisar algunos de los nudos de una Argentina transformada por la experiencia peronista. Como sus mejores films, la vida de Del Carril aparece así atravesada por los conflictos de su tiempo.

Bibliografía

- Ansolabehere, Pablo (2018). *Homero Manzi va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Buch, Esteban y Adamovsky, Ezequiel (2016). *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*. Buenos Aires: Planeta.
- Cabrera, Gustavo (1989). *Hugo del Carril. Un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Caimari, Lila (1995). *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires: Ariel.
- Calzon Flores, Florencia (2016). *Hugo del Carril y su trayectoria como ídolo popular: astro del tango, galán-cantor y director de cine, 1935-1955. Cuadernos De H Ideas*. La Plata: UNLP.
- Discépolo, Enrique Santos (2006). *Mordisquito: ¡a mí no me la vas a contar!* Rosario: Pueblos del Sur.
- Gambini, Hugo (2001). *Historia del peronismo. La obsecuencia (1952-1955)* (vol. 2) Buenos Aires: Random House.
- (1967). “Los artistas del régimen”, *Primera Plana*. 15 de agosto. Buenos Aires.
- Gené, Marcela (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: FCE.
- Korn, Guillermo y Trímboli, Javier (2015). *Los Ríos Profundos. Hugo del Carril / Alfredo Varela: un detalle en la historia del peronismo y la izquierda*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Leonardi, Yanina Andrea (2013). “Arte y militancia durante el primer peronismo: El Ateneo Cultural Eva Perón”. *XIV Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Manetti, Ricardo y Lucía Rodríguez Riva (comps.) (2014) *30-50-70 Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: EEFL.
- Maranghello, César (1993). *Hugo del Carril*. Buenos Aires: CEAL.

Más allá de la estrella

- (2004). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Catálogos/Laertes.
- Moncalvillo, Mona (1985). “Entrevista a Hugo del Carril”. *Revista Humor*, Número 150.
- Peña, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE.
- Petrecca, Mariano (2019). *Sucesos entre la caída y la vuelta: sensacionalismo, política y peronismo en la revista Así. El mundo en sus manos (1955-1972)*. Tesis de Maestría. Victoria: Universidad de San Andrés.
- Torre, Juan Carlos (Dir.) (2002). *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas*. (vol. VIII). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Revista Así. El mundo en sus manos*. 1° de noviembre de 1955.
-----, 2 de diciembre de 1955.
----- 5 de septiembre de 1966.
-----, 6 de noviembre de 1966.

Fuentes

Revista Así
Revista Primera Plana
Revista Humor

LAS PELÍCULAS DE HUGO DEL CARRIL

Fernando Martín Peña

Por su independencia artística, su amplitud temática y su coherencia ideológica, las películas que dirigió Hugo del Carril se cuentan entre las más importantes del cine argentino. Su obra solo se puede comparar con la de Leonardo Favio o la de Leopoldo Torre Nilsson, aunque sigue siendo menos conocida, en parte por las sucesivas proscripciones que atravesó a causa de su inquebrantable profesión de fe peronista y en parte porque después de su muerte en 1989 su obra se dispersó y se volvió casi inaccesible. Recién en los últimos años pudo reunirse y volver a verse completa, gracias a varias gestiones privadas y públicas emprendidas, con el respaldo de su familia, entre 2000 y 2015.

Por lo que se sabe, Del Carril se interesó en el trabajo del director desde que entró por primera vez a un set y aprovechó cada uno de sus rodajes para prepararse técnicamente, observando y aprendiendo. Está claro que ninguna influencia lo definió del todo. Admiró a Manuel Romero, con cuyos temas y raigambre popular sentía una natural afinidad, pero intuitivamente buscó expresarlos (y expresarse) en términos propios, con una vocación visual que fue insólita en un hombre venido del tango y de la radiofonía. En el escritor Eduardo Borrás encontró un espíritu ideológicamente afín que contribuyó a ampliar sus intereses y proporcionarles solidez dramática, dentro de las exigencias de un cine que Del Carril siempre quiso accesible y claro, abierto a todo espectador. Ese fue su único compromiso porque en todo otro aspecto mantuvo siempre una férrea independencia creativa, hasta el extremo de producir o coproducir diez de sus

quince películas, arriesgando (y muchas veces perdiendo) recursos propios. En ese sentido también fue único.

Este recorrido por su filmografía reconoce el aporte insoslayable de los análisis pioneros que oportunamente escribieron Gustavo Cabrera y César Maranghello, y hasta cierto punto pretende dialogar con ellos, incluso en el disenso. Se intenta una nueva clasificación de esa obra, en lugar de un seguimiento cronológico, en la esperanza de evidenciar temas recurrentes y otras continuidades.

Los musicales

En la convicción de que el cine popular debía encontrar el mejor nivel técnico y artístico posible, Del Carril coincidió con su amigo Homero Manzi que venía insistiendo en ello por lo menos desde 1935. No parece casual que su ópera prima *Historia del 900* (1949) se hiciera precisamente entre *Pobre mi madre querida* (1948) y *El último payador* (1950), las dos películas que Manzi dirigió junto con Ralph Pappier, un hombre con una formación plástica muy superior a la de la inmensa mayoría de los realizadores de entonces. Hay muchos elementos comunes en esta involuntaria trilogía, además de la presencia protagónica de Del Carril y el respaldo técnico del poderoso estudio San Miguel. Las tres películas suponen la culminación de la “opereta tanguera” y cuentan historias de resonancias trágicas que evocan, a través de la música, episodios y ambientes del Buenos Aires pasado. En las tres, además, el protagonista aparece tensionado entre los tres arquetipos femeninos más fuertes de la ficción tanguera —la “madre”, la “novia” y la “mina”— aunque la forma en que esa tensión se resuelve es muy distinta en cada caso.

Ya desde este inicio, Del Carril se interesa por presentar personajes complejos y hasta contradictorios, pero siempre dueños de sus decisiones y conscientes de sus consecuencias. El guion aparece firmado por un supuesto “escritor riojano, Alejo Pacheco Ramos”, que en realidad era un seudónimo propio. Según le contó después a Gustavo Cabrera, Del Carril ideó el guion durante un largo viaje en tren por Chile, desde Santiago hasta Puerto Montt. De manera anónima, Manzi lo ayudó con la redacción de los diálogos y también “siguió de cerca el

transcurso del rodaje”. La gran diferencia entre esta ópera prima y los films de Manzi es la ausencia de una dimensión trágica, que Del Carril incorporó en sus mejores obras posteriores.

La historia de un joven de familia acomodada que busca vengar la muerte de su hermano es el punto de partida para una descripción de contrastes entre el ambiente de los malevos, el cabaret y las apuestas en los reñideros con el de la aristocracia porteña, sus niños bien y sus muchachas educadas en París. El tango aparece proscrito y marginal, pero también es el nexo entre los hombres de ambos mundos, un tema que Romero ya había explorado en su tango *Tiempos viejos* (1926) y luego en el film *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937). Del Carril había debutado en el cine cantando ese tango en ese film y no parece casual que al hacer su ópera prima lo tuviera en cuenta para tomar prestado su contexto, su conflicto de clases y hasta su protagonista, el actor Santiago Arrieta. Pero mientras a Romero le basta con sostener su argumento en los tópicos de la ficción tanguera, Del Carril profundiza la descripción de cada ambiente y de los rasgos que caracterizan a sus personajes. Esa intención explica una característica atípica en un film que se presume clásico: no hay personajes con los que el espectador se pueda identificar con facilidad. En su búsqueda de venganza, Julián Acosta (Del Carril) manipula cruelmente a Rosa (Sara Guasch), una cabaretera que lo ama, para luego volver a refugiarse entre los de su clase. En comparación resulta más noble el Pardo Márquez (Guillermo Battaglia), pese a su vida criminal, porque asume su condición sin necesidad de disimulos. Como le dice a Rosa en un diálogo memorable:

—No puedo verte sufrir. Una vez te dije que Julián Acosta no era como nosotros, ¿te acordás?

—¿Y cómo somos nosotros?

—Así... Igualitos los dos. Con el mismo olor a conventillo. Salpicados por el mismo barrio del patio de tierra. Con los ojos cansados de ver miserias...

Aunque Del Carril practicó casi siempre la narración clásica, rara vez promovía la identificación. Esto sucede, en parte, porque sus protagonistas nunca son de fácil empatía, ya sea por su carácter, por su

contexto o por ambos factores a la vez. Pero también porque él mismo se resistía a interpretar personajes complacientes o predecibles y en cambio buscó ampliar su registro interpretativo encarnando hombres complejos, torturados o directamente crueles, en otra característica atípica de su personalidad creadora. De hecho, interpretó con gusto a uno de los villanos más temibles del cine argentino, el proxeneta francés de *La malavida* (1973), de su amigo Hugo Fregonese, el único director que aprovechó su francofonía en el cine.

Historia del 900 podría no haber sido un musical, pero como el propio Del Carril ha señalado, él sabía que el público lo conocía esencialmente como cantor y así esperaba verlo en la pantalla (Cabrera, 1989), así que redujo los riesgos comerciales de ese debut incorporando muy abundante música popular al argumento, parte de la cual se cuenta entre lo más característico de su repertorio, como *Pobre gallo bataraz* o la milonga *El llorón*. El resultado fue un éxito comercial que además sorprendió a la crítica por su madurez visual, bastante insólita para un debutante. Sólo dos características —de muy distinto orden— evidencian su condición de ópera prima: la primera, una larga escena de títulos que se detiene varios segundos en cada actor y en su personaje. No son créditos comunes y parecen, más bien, un agradecimiento a esos hombres y mujeres que habían aceptado trabajar bajo las órdenes de un primerizo. La segunda, una repentina alteración del punto de vista y la cronología narrativa cerca del final, que entorpece el desarrollo fluido del relato.

Basada en un libreto de Rodolfo Taboada, *La calesita* (1962) recorre buena parte de la historia argentina a través de la figura simbólica de un calesitero que comparte sus recuerdos de ese pasado, utilizando como *leitmotiv* el tango homónimo de Mariano Mores y Cátulo Castillo. Se trata de un musical que aprovecha a Del Carril como el gran cantor que fue, pero también expresa esa vocación de solitario cronista de los conflictos sociales argentinos que el realizador ratificó una y otra vez en su filmografía. Este es el film en que el más famoso de los artistas peronistas se permite interpretar a un mártir radical de boina blanca cuando reconstruye los orígenes populares del radicalismo y su enfrentamiento con los caudillos conservadores. En toda la historia del cine argentino no se encontrará un gesto de similar reconocimiento en el sentido político inverso.

Cada período de la Historia se aborda en *La calesita* desde el protagonismo anónimo de personas comunes, esa Patria sin estatuas que pensó Manzi en sus guiones de *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) y *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945). Desde esa perspectiva subjetiva se hilvana lo personal con lo colectivo y así, por ejemplo, el conflicto personal de una historia de amor entre el protagonista y una joven judía, trunca por el mandato tradicional de la familia de ella, culmina con la reconstrucción de un feroz ataque antisemita como los que alentó la Legión Cívica tras el golpe de Estado de 1930. Otra vez y de manera menos ambigua que en *Historia del 900*, Del Carril interpreta un personaje lleno de rencor y violencia con el que es difícil identificarse. El último segmento, que transcurre en un reñidero, se superpone casi literalmente con una escena de su ópera prima, no solo porque Del Carril vuelve a cantar *Pobre gallo bataraz* sino también por el uso directo de algunos planos de riña que aquí se compaginan como contrapunto de un duelo criollo.

Entre el rodaje y el estreno de *La calesita*, el realizador fue padre por primera vez y es significativo que uno de sus temas importantes sea precisamente el de la paternidad. En una escena casi fantasmal, el protagonista recuerda cuando su padre le enseñó a cantar y a tocar la guitarra bajo el árbol del fondo con una cámara que se les acerca en un travelling muy lento mientras entonan juntos. Es un momento muy simple, pero en algún lado entre el árbol, el gesto del padre y la atención del niño aparece la belleza universal y persistente de las cosas ciertas.

El film se pensó para una doble explotación simultánea: como miniserie de cuatro episodios para TV (unos ciento setenta minutos) y como largometraje cinematográfico (de cien minutos).¹ Del Carril calculaba que la promoción de un medio serviría también para el otro, pero no contó con la resistencia de los exhibidores, que boicotearon durante casi un año el estreno en cines argumentando que nadie iría a ver una obra que ya se había exhibido en televisión. La historia le dio la

1. La versión televisiva de *La calesita* está perdida, a excepción de un fragmento de unos veinte minutos que permite apreciar las diferencias en los criterios de montaje de ambas versiones. No solo se incrementan las escenas musicales sino que se extienden notoriamente algunas situaciones particularmente dramáticas, como el ataque antisemita, cuya organización aparece más detallada, y el velatorio del padre de Sara.

razón a Del Carril porque, pocos años después, series como *El agente de CIPOL* (1964-1968) o *Dos tipos audaces* (1971-1972), varios dibujos animados japoneses o superproducciones europeas como *Jesús de Nazareth* (1977), de Franco Zeffirelli, tuvieron el beneficio de la doble explotación sin objeción alguna por parte de los exhibidores.

Si *Historia del 900* había sido un musical a regañadientes y *La cale-sita* una fusión inédita de música y crónica social, *Buenas noches, Buenos Aires* (1964) se propuso como un exponente ortodoxo del género. La base fue un muy exitoso espectáculo teatral, con producción musical de Mariano Mores y protagonizado por Del Carril, que se había estrenado en 1963. Ambos artistas decidieron llevarlo al cine manteniendo su origen episódico en lugar de forzar una ilación argumental. Para unir las distintas secuencias se utilizaron dibujos animados que fueron realizados por la empresa Story, de Oscar Desplat. El animador recordaba que Del Carril lo citó en su casa y le pagó personalmente, antes del estreno del film. “Me llamó la atención que no tuviera un administrador, una oficina, nada. Él se ocupaba de todo”.

El historiador César Maranghello señala —con razón— que ese tipo de estructura tenía lejanos precedentes en el musical norteamericano (Maranghello, 1993). Pero es probable que Del Carril tuviera más presente la experiencia de los muchos films-revista que inundaban con gran éxito la cartelera argentina de esos años y que consistían precisamente en el registro de vistosos espectáculos teatrales como *Europa de noche* (*Europa di notte*, Alessandro Blasetti, 1959) o *América de noche* (*America di notte*, G. de Souza Barros y G. Scotese, 1961). En este último había un episodio con el propio Mariano Mores.

Decidido a celebrar la naturaleza teatral del material en lugar de ocultarla, Del Carril procuró que cada segmento tuviera su propia unidad estética en la combinación de música, baile y escenografía, y luego le agregó una dimensión inequívocamente cinematográfica en el trabajo de la cámara, en la fotografía y sobre todo en el manejo del espacio. Las enormes dimensiones de los estudios San Miguel le permitieron desarrollar una puesta en escena totalmente liberada de las restricciones del espacio teatral, pero conservando su estilización escenográfica. Un antecedente de esa misma estrategia es la secuencia dedicada al tango *Arrabal*

amargo que Alfredo Le Pera y Carlos Gardel concibieron para su film *Tango Bar* (John Reinhardt, 1935). El elenco reunido es heterogéneo y convoca a lo más representativo del espectáculo porteño del período, por lo que el film trasciende su intención original y hoy tiene un valor documental extraordinario. Incluye, por ejemplo, el único registro cinematográfico de Julio Sosa, en pie de guerra contra los ritmos modernos y cantando *El firulete* a dúo con Beba Bidart.

Uno de los episodios es una obra maestra en sí misma. Se titula “El patio de la morocha” y se inicia con una escena de evocación dicha en verso por Del Carril y Tito Lusiardo. Le sigue un extenso *flashback* donde Lusiardo se luce como el gran bailarín que fue, Virginia Luque canta el tema del título y el dúo Troilo-Grela interpreta una versión prodigiosa de *Mi noche triste*. El *flashback* termina y Del Carril cierra el episodio invocando el espectro de su amor perdido. El conjunto funciona como una vuelta a la opereta tanguera, al universo de ficción definido en los orígenes del cine sonoro argentino por José Agustín Ferreyra, Gardel y Romero. Poco después de este film, el prolífico Enrique Carreras encabezó una moda de *remakes* de éxitos pasados (incluyendo algunos de Gardel y Romero) que fueron la expresión más reaccionaria del cine argentino durante la dictadura de Onganía. Para Del Carril, en cambio, la forma de evocar el pasado pasaba por la estilización y el artificio. Seguramente sabía que en la vida real —parafraseando a Nicholas Ray— no podemos volver a casa.²

Buenas noches, Buenos Aires fue invitada para la gala inaugural del entonces prestigioso Festival de Acapulco, que era importante para acceder al gran mercado mexicano. El Instituto Nacional de Cine, ante la invitación, accedió a pagar el pasaje del director e incluirlo en la delegación argentina. Del Carril decidió viajar vía Madrid para procurar vender el film también en España y durante su estadía allí organizó una proyección privada para Juan Domingo Perón. Acto seguido, el Instituto expulsó a Del Carril de la delegación argentina. Al quedarse sin país

2. N. de las E.: en 1973 el director norteamericano Nicholas Ray dirigió en colaboración con sus alumnos de la Universidad de Binghamton la película experimental *We Can't Go Home Again* (*No podemos volver a casa*). En la película el cineasta interpreta a Nick, un viejo y famoso director de Hollywood que imparte clases de cine en una universidad y vive en una permanente búsqueda de sí mismo.

para representar, el realizador decidió retirar el film. El Festival perdió su película de apertura, la Argentina perdió una distinción, la industria perdió la oportunidad de acceder a un mercado esquivo. Como suele pasar cada vez que se desata el odio antiperonista, todos perdieron.

Los melodramas

El historiador Gustavo Cabrera ha señalado ya la afinidad espiritual de la obra de Hugo del Carril con el romanticismo. Si bien el uso del término es arriesgado por los desacuerdos teóricos, las superposiciones con otros movimientos y las especificidades regionales, es cierto que en una parte de la obra del cineasta se advierte “el primado de la intuición y el sentimiento frente a la razón y el análisis” y que

lo irracional le atrae indudablemente más que lo racional, lo imprevisible más que lo previsible, lo multiforme más que lo uniforme, lo trágico más que lo cómico (inclusive la ironía es una ironía trágica), lo oculto más que lo presente, lo sublime más que lo bello (...), lo interno más que lo externo y lo dramático más que lo apacible. (Ferrater Mora, 1999)

Surcos de sangre (1950) es el primer film que Del Carril realizó sobre una adaptación de su amigo, el escritor catalán y anarquista Eduardo Borrás, con quien trabajó la mayor parte de su obra cinematográfica. Suele atribuirse a Borrás la elección de los temas porque a la crítica siempre le costó creer que un cantor de tangos pudiera interesarse en un autor como el prusiano Hermann Sudermann, el mismo responsable del tema original de *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), la obra maestra de F. W. Murnau. Pero parece muy evidente que el temperamento artístico de Del Carril sintonizaba con este tipo de propuestas, porque su dedicación personal para trasladarlas a términos visuales produce siempre resultados formidables. Algunos observadores han llegado a atribuir esa eficacia a la de su equipo técnico, pero ese argumento malintencionado no logra explicar cómo es que el estilo de Del Carril persiste a lo largo de toda su obra, atravesando cuatro décadas

y muy variado personal. El propio Borrás no parece tan interesante cuando trabaja para otros, incluso para realizadores de indiscutible sentido plástico, como Daniel Tinayre. Consultado sobre el tema, el realizador José Martínez Suárez, que conoció muy bien a Borrás, a Del Carril y a Tinayre, fue tajante: “Borrás hacía lo que le pedían”.³

Sudermann es considerado un naturalista, pero *La dama gris* (1887), que fue su primera novela, está en una frontera difusa entre el naturalismo y el romanticismo, con una prosa de frases cortas y precisas, muy apoyada en diálogos que sintetizan propósito y acción, y un protagonista que desde su infancia vive condicionado por experiencias febriles, por las fantasías que le transmite su madre, por la sublimación de lo inalcanzable y por la más extrema devoción filial. Fiel trasposición de esa novela, *Surcos de sangre* es un melodrama rural que también se puede situar en ese límite impreciso porque la tremenda potencia visual de sus imágenes siempre tiene un contrapunto en su racionalidad narrativa, que procura dar cuenta no solo de los motivos que impulsan a los protagonistas sino también de la consistencia de esas caracterizaciones en estricta relación con su contexto.⁴ En este caso, la fuerza que condiciona al protagonista es la tiranía patriarcal que ejerce Esteban (Carlos Perelli), cuyos sucesivos errores de juicio, cuidadosamente expuestos, son la causa directa de la desgracia familiar. Esa conducta despótica y egoísta obliga a Pablo (Del Carril) a erigirse en una fuerza de signo contrario que contenga la furia del padre y proporcione algún alivio al constante sufrimiento de la madre.

3. Testimonio de José Martínez Suárez al autor.

4. La estrecha relación entre conducta y contexto es importante en casi toda la obra del realizador. Así, por ejemplo, Peter Wald en *El negro que tenía el alma blanca* no puede superar el odio a su propio color de piel porque eso le ha sido inculcado por una sociedad mayormente racista; la Quintrala no puede imponerse sino mediante el engaño y el crimen porque el destino de las mujeres en el Chile del siglo XVII estaba subordinado a la voluntad de los hombres; en *Más allá del olvido* el protagonista se cree en el derecho de hacer cualquier cosa con su nueva esposa porque su condición aristocrática se lo permite; Amorina no concibe pensarse a sí misma sin su familia, y el Santos Pérez de *Yo maté a Facundo* siente que les debe obediencia total a los Reynafé, que lo criaron, aunque el crimen que le exigen cometer sea una forma de suicidio.



Ana Arneodo en *Surcos de sangre*

Todo el drama se cifra en la escalada de ese antagonismo entre dos voluntades titánicas y se expresa visualmente en la creciente vibración expresiva de tres escenas cruciales: el *montage* de los labradores, el entierro de la madre y el incendio catártico del final. Pero el pulso narrativo del realizador no se advierte solo en la espectacularidad sino también en el uso de herramientas más sutiles. El primer enfrentamiento entre Pablo y su padre, por ejemplo, sucede durante una cena familiar en el interior de la casa, mientras afuera los peones tocan una melodía en el acordeón. Cuando la discusión llega a su punto culminante, la melodía, que hasta ese momento se ha mantenido en segundo plano, se vuelve disonante, intrusiva, como si el peón que la interpreta afuera pudiera saber lo que sucede adentro. La tensión entre los dos hombres queda suspendida, pero el padre necesita vomitar su furia así que sale a la galería y grita a los peones que hagan silencio. Ellos aceptan de mala gana, pero uno advierte: “Nos callaremos, pero no somos esclavos”. Planteada así, la escena no solo justifica diegéticamente la presencia de la música de acordeón, sino que también vincula en un mismo estado de ánimo a los

peones con Pablo. En ese sentido también funcionan un par de interpolaciones musicales en las que Del Carril se luce como cantor, pero a la vez se confunde entre los campesinos, como haría después de manera sistemática en sus películas abiertamente políticas. Si en algo se apartan Borrás y Del Carril del libro de Sudermann es en subjetivar el relato, que aparece dicho en primera persona por Pablo, y en acentuar al mismo tiempo el protagonismo de sus pares, los “hombres de la tierra”. Esto es especialmente notorio al final, donde toda la comunidad contribuye a la reparación, por sobre el alivio individual que propone el texto.

Del Carril filmó *Surcos de sangre* en Chile, con dinero propio y del distribuidor Celestino Anzuola. Es muy probable que eligiera filmar fuera del país para librarse de la supervisión de Raúl Alejandro Apold, el subsecretario de Informaciones y Prensa de Perón, con quien arrastraba un antiguo encono desde sus épocas de actor contratado por la empresa Argentina Sono Film, donde Apold había sido jefe de publicidad. Del Carril eligió paisajes cercanos a Santiago, incluyendo el parque y la mansión Arrieta en Peñalolén. El rodaje allí le exigió un considerable esfuerzo logístico, que incluyó la proyección diaria del material revelado que se mandaba desde Buenos Aires, y el traslado del montajista Carlos Rinaldi, su ayudante René Mugica y una moviola completa para compaginar el film a medida que se rodaba.

El autor cubano-español Alberto Insúa publicó su novela *El negro que tenía el alma blanca* en 1922 y Benito Perojo la llevó al cine por primera vez en 1927. En 1934 el propio Perojo hizo una segunda versión, muy distinta, la única de todas que fue protagonizada por un mulato auténtico, el músico cubano Marino Barreto. En 1950 el productor español Cesáreo González ofreció a Del Carril protagonizar y dirigir una tercera versión, lo que debió resultarle tentador porque le permitía volver a filmar fuera del alcance de Apold. A primera vista parece una obra atípica en la filmografía de Del Carril, pero los motivos románticos, el sentido trágico, el desborde visual expresionista y la narración fuerte y sintética son rasgos recurrentes de su estilo cinematográfico. Su estilo musical, en cambio, requirió que la obra se modificara un poco, porque el protagonista de Insúa era un bailarín y cantante de jazz. La acción se trasladó entonces a 1907, antes de la

expansión mundial de ese género, lo que también apuntalaba la rigidez de los prejuicios raciales que torturan al protagonista Peter Wald.

La censura franquista se ensañó con la adaptación de Borrás, seguramente identificado como un disidente del régimen, y obligó a Del Carril a hacer otras modificaciones sobre el rodaje, que se prolongó bastante más de lo previsto. Originalmente se había pensado, por ejemplo, que el protagonista se suicidara (como pasaba en la versión de 1934), pero la censura lo impidió y hubo que reescribir el final por completo, reemplazándolo por una dolencia cardíaca. La intención original subsiste en una referencia al suicidio que se hace, como al pasar, en uno de los números musicales.

A esta altura Del Carril ya dominaba la narración clásica y hace falta ver el film una segunda vez para apreciar sus ideas de puesta en escena, que están pensadas para servir siempre a la trama y, en consecuencia, para pasar desapercibidas. Una revisión evidencia, por ejemplo, cuidadosos *travellings* para incorporar dramáticamente los espejos en la composición, incluso en escenas que parecen triviales, porque la forma en que los protagonistas se perciben es central al drama. De igual modo, los momentos emocionales más fuertes, los que amenazan el precario equilibrio interior de Peter Wald, suceden durante viajes en barco. De ese modo se justifica que la cámara oscile con la marea y al mismo tiempo represente la inestabilidad del personaje.

Para Del Carril esta fue la primera oportunidad de trabajar a fondo el tema de la identidad, que resurgirá después con fuerza en otros films suyos,⁵ y que aquí aparece íntimamente ligado a la cuestión racial. Todo el comienzo está organizado sobre la pregunta “¿Quién es Peter Wald?”, que distintos personajes responden antes de que el propio Wald entre en escena. Un artista. Un artista famoso. Un artista famoso y negro. Después hay un *flashback* donde el propio Wald explica su historia. En una frase condena ese orden injusto en el que “unos viven de pie y otros de rodillas”, pero no es el prejuicio ajeno lo que le preocupa porque su éxito

5. En *Más allá del olvido* un hombre procura imponer sobre una mujer la identidad de otra; en *Culpable* el protagonista reclama la posibilidad de ser otro; en *Amorina* una madre pierde poco a poco todo lo que siente que la define. El tema se puede rastrear también de manera más indirecta en otros films, como *La sentencia* y *Yo maté a Facundo*.

artístico y económico lo pone —aunque solo sea individualmente— por encima del drama social. Su problema verdadero consiste en haber sido criado por una familia blanca, que le enseñó a vivir en el mundo blanco y a odiar el color de su propia piel. Ese odio lo constituye, lo lleva incluso a naturalizar el rechazo de Ema, la mujer amada, y eventualmente agrava su condición cardíaca. Aun con el suicidio prohibido *Del Carril* se las arregla para presentar la muerte de Peter Wald como una forma de autodestrucción. En el último número musical del film, Ema sube una escalera danzando mientras Peter la sigue con esfuerzo tratando de alcanzarla, hasta que su corazón se detiene.

Como ha observado Maranghello en su libro sobre el realizador, en ese mismo número musical hay una rara imagen alegórica: la sombra de Wald con los brazos extendidos coincide con las aspas de un molino de la escenografía. Esa referencia visual al sacrificio cristiano es el reverso de un sacrificio pagano previo. En una tremenda escena de pesadilla, ubicada en el primer tercio del film, Ema imagina a Peter conduciendo un ritual salvaje entre tambores, carcajadas y un decorado afroexpresionista. La ofrenda es ella misma, que de pronto se vuelve negra y se despierta horrorizada. Después, *Del Carril* filma los momentos de contacto entre ambos evitando siempre la piel. Así proporciona una tremenda fuerza al final, cuando Ema vence su aprehensión y une ansiosa su rostro al de Peter. Ni ella necesita volverse negra ni él tiene que hacer el esfuerzo imposible de volverse blanco. La piel no importa.

Ya es tarde, sin embargo. Como en *Más allá del olvido*, como en *Culpable*, como en *Yo maté a Facundo*, el esclarecimiento llega cuando la consecuencia de las decisiones propias es la tragedia. No hay tiempo de más.⁶

Del Carril filmó *Más allá del olvido* (1956) para Argentina Sono Film, un estudio donde no le gustaba trabajar, y se presume que accedió a hacerlo presionado por las deudas que le había dejado su film previo, *La Quintrala*. El rodaje fue interrumpido por razones de fuerza mayor: luego del golpe militar de septiembre de 1955, una “comisión investigadora” le

6. Las copias españolas del film terminan con un innecesario rótulo sobreimpreso que dice: “...Y el espíritu de Peter se elevó hacia el reino donde todas las almas son iguales...”. Hugo del Carril lo quitó de las copias que se distribuyeron en la Argentina.

inventó cargos y lo metió preso en la cárcel de la avenida Las Heras. Su personal gesto de resistencia fue entonar desde la celda, todas las mañanas de su cautiverio y acompañado por los otros presos del edificio, las estrofas de *Los muchachos peronistas*, que había sido prohibida por la flamante dictadura. Luego de pasar un mes y medio en la cárcel, fue dejado en libertad condicional y el sobreseimiento definitivo no llegó hasta mayo de 1956, un mes antes del estreno del film. Hicieron falta varios años para que esta adaptación de la obra *Brujas, la muerta* (1892), del escritor belga Georges Rodenbach, fuese reconocida como una obra mayor, llena de trágica sugestión. Junto con *La Quintrala*, supuso la culminación de Del Carril como realizador y ratificó su gusto por el romanticismo.

Las semejanzas de su trama con la posterior *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) se explican porque la novela de Rodenbach fue la inspiración no declarada del libro en el que se basa este film.⁷ La trama se puede resumir así: Fernando (Del Carril) vive un amor ideal con su esposa Blanca (Laura Hidalgo), pero eventualmente ella enferma y muere. Fernando la sobrevive a duras penas, obsesionado con su recuerdo, hasta que un día encuentra a otra mujer, Mónica, que exteriormente es idéntica a la primera. El hombre trata entonces de recrear a la primera por medio de la segunda, hasta que esta se rebela.

Otra vez, como en *El negro que tenía el alma blanca*, hay una pareja central imposible, pero ahora lo que separa a los protagonistas no es una cuestión de piel sino de clase. Igual que en *Historia del 900*, el protagonista procura reparar su pérdida manipulando a su antojo a una mujer pobre con la impunidad moral que le da su condición aristocrática. En ambos casos, sin embargo, Del Carril tiene la inteligencia de apuntar que sus personajes no son exactamente villanos, porque no llegan a percibir la crueldad de sus conductas. De hecho, Fernando al final la comprende y procura repararla, pero, como le pasa a Ema en *El negro que tenía el alma blanca*, ya es trágicamente tarde.

Durante la primera mitad, el punto de vista principal es el de Fernando, y así el espectador comparte el dolor de su pérdida, su largo due-

7. Curiosamente existe otra obra, de trama similar, anterior a la novela de Rodenbach: *La statua di carne* (1862), del dramaturgo friulano Teobaldo Ciconi. El cine italiano ya la filmó tres veces.

lo posterior y su asombro ante el descubrimiento de Mónica. A partir de entonces, mientras la conducta de Fernando se vuelve cada vez más inhumana, el punto de vista se traslada sobre Mónica, que primero no comprende a Fernando y luego comienza una lucha tenaz para conservar su propia identidad. Esa alternancia permite al espectador comprender la complejidad interior de ambos personajes, pero identificarse solo con el que sufre. Permite también entender que son sufrimientos muy distintos, porque el de Fernando se debe a la fatalidad y el de Mónica a la incapacidad de Fernando para percibirla tal como es. Si bien Laura Hidalgo ya se había consagrado como una de las presencias más sensuales del cine argentino, su trabajo para este film fue el más complejo y mejor logrado de su carrera: Blanca y Mónica son dos personajes completa y visiblemente distintos que sin embargo comparten un mismo rostro.

Otra vez, la forma narrativa es espléndida. Del Carril utiliza todos los rubros técnicos en función del relato: el tema musical recurrente que aviva el recuerdo de Blanca, los espejos (y el cuadro de Blanca) ubicados en lugares estratégicos de la escenografía, las dos plantas de la casa (y la escalera) utilizadas expresivamente ya sea para situar la culminación de la enfermedad de Fernando como para subrayar el contraste con el mundo del que procede Mónica. Y la luz, que se vuelve un elemento esencial del drama desde que Mónica aparece por primera vez, iluminada de repente, maquillada como una muñeca de cera y con una mueca grotesca, repulsiva e irresistible al mismo tiempo. Después, la luz define la identidad de Mónica porque Fernando la baja para que le resulte más fácil confundirla con Blanca y la sube al final, cuando logra aceptarla. Para plasmar todo esto, Del Carril tuvo un aliado eminente en el fotógrafo Alberto Etchebere, cuya solvencia le permitió explorar a fondo las posibilidades visuales del relato, incluyendo sus aspectos más oscuros. La imagen de Mónica en el dormitorio de Blanca, vestida como ella y a media luz, explicita lo que no puede nombrarse: una pulsión necrófila. El diálogo, en cambio, lo dice así:

—Dicen que se parece mucho a Blanca. ¿Es cierto eso?

—Es como si Blanca hubiese resucitado. Pero solo físicamente. En todo lo demás es tan distinta que es como una intrusa. Pero de noche... De noche es como si Blanca viniera a mí desde más allá de la muerte.

Amorina (1961) fue desestimada desde su estreno con calificativos que oscilaron desde “melodrama rancio” hasta “obra teatral filmada”. Esos juicios no lograron evitar su éxito de público, seguramente debido a la reunión de Tita Merello y Del Carril, dos de las figuras mayores de la cultura popular argentina. El film se inicia con la inquietante imagen de una muñeca con la cabeza destrozada, cuyo cabal sentido se comprenderá al final. Todo comienza con el deseo de Amorina (Merello) de reunir a su familia para su cumpleaños, pero la línea del conflicto la lleva a confrontar con la realidad: el desinterés de los hijos, la infidelidad del esposo y un accidente que posterga, pero no evita el desenlace fatal. Durante la primera parte, los extremos de violencia emocional aparecen atenuados por otros de placidez y alegría, casi todos relacionados con la presencia de María Elena (Alicia Paz), hija de Amorina y Humberto (Del Carril). A partir del momento en que la joven se casa y parte de luna de miel, la oscuridad comienza a prevalecer y los únicos oasis de luz pasan a ser, irónicamente, los momentos en que Amorina visita al neurólogo que la trata.

Del Carril consideraba que *Amorina* era esencialmente, “un relato sobre la soledad”, ya que, salvo María Elena, todos los personajes la padecen de un modo u otro: incapaz de comunicarse con su padre, el hijo mayor de Amorina y Humberto se va a vivir solo; Silvana, la hermana de Amorina, es una solterona invadida por el resentimiento; Humberto no toma las decisiones que debe y es, a su vez, abandonado. Pero lejos del folletín convencional, todos tienen sus razones y nadie procura el daño ajeno. Pese a las apariencias, Humberto es más cobarde que cruel y Amorina no es presentada como una víctima sino como alguien que no se puede resignar al paso del tiempo y lo enfrenta con la única arma de su propia cordura. Una y otra vez evoca un pasado feliz en el que ambos eran otros y que se le presenta hasta en el cine, cuando va a ver *Una cita con la vida* (1958), autorreferencia pertinente porque su tema es esa juventud que Amorina trata de recuperar.

Merello ya había interpretado a otras madres sufridas, pero el personaje de Amorina (que la actriz ya había hecho en teatro y volvería a hacer en televisión) le permite desplegar matices desconocidos. Del Carril la elogió después: “Su escuela dramática fue el trabajo, el empeño, el tesón. Una intuitiva sin vueltas, que se autoformó y se pulió, logrando en

cada una de sus composiciones una compenetración e intensidad poco común. Creo que la película es enteramente suya” (Cabrera, 1989). Esa habitual modestia esconde que todo este drama doméstico está expresado en imágenes de tremenda potencia, que se enrarecen mientras se verifica el deterioro mental de la protagonista. Un plano detalle de los labios del detective que ha descubierto el adulterio de Humberto informa del estado de ánimo de Amorina ante la noticia; un mismo plano general en picado, primero sobre Amorina y luego sobre Humberto, transmite un común estado de devastación interior; una escena nocturna y con tormenta en que la mujer se obsesiona con la imagen de una hélice en movimiento es el prólogo a la pérdida de la razón.

Crónicas del mal

Desde sus títulos, *La Quintrala* (1955) se propone como la síntesis biográfica de un personaje de la historia chilena, Catalina de los Ríos y Lisperguer, identificada como una Lucrecia Borgia de la colonia. Le decían la Quintrala por la flor de quintral, planta venenosa y parásita, y se presume que mató o mandó matar a varios amantes, que envenenó a su propio padre, que enamoró o trató de enamorar a un sacerdote y que era especialmente salvaje con sus esclavos, a quienes solía azotar, mutilar o quemar. Es el primer personaje decididamente oscuro al que Del Carril dedicó un film y eligió para hacerlo la puesta en escena más expresionista de toda su obra, justificada por el carácter pasional y cruel de la Quintrala, por la dimensión mítica de su leyenda, por su afinidad con la superstición y el ocultismo, pero sobre todo por la tremenda confrontación moral que termina siendo el eje principal del excelente libreto de Borrás.

En los primeros minutos, el film establece tres rasgos definitorios de la Quintrala. En la primera escena, durante su agonía y muerte en 1665, su ansiedad por salvarse de la condenación eterna es evidencia de la conciencia de sus crímenes, pero sobre todo de la persistencia de su fe. En la segunda escena aparece azotando furiosamente a un esclavo, la única de sus transgresiones que para Del Carril y Borrás no tiene justificación posible. En la tercera, su rebeldía ante el pedido de

un sacerdote: “¡No crea vuesa merced mi obediencia!”. Después de ese inicio vertiginoso, esos tres rasgos de su personalidad organizan el relato, pero en el sentido inverso: primero importa su rebelión ante todos los mandatos que oprimían a las mujeres de su época, después su crueldad hacia los indefensos y por último esa fe supersticiosa de la que ninguna transgresión podrá librarla y que la condena a quedar “suspendida eternamente sobre el infierno”.

En un texto que abre el film, Del Carril y Borrás ratifican su voluntad de “Dar de un modo comprensible, como en un espejo más claro, la vida oscura de La Quintrala” y hay que decir que ningún film del realizador fue tan lejos en la vocación por entender a su personaje. Es significativo que sus tres primeras víctimas sean hombres de su misma condición aristocrática, que procuran imponerle distintas variantes del orden patriarcal. El primero la humilla y pretende mantenerla como su amante: “Mi ley no es la ley del mundo”, responde ella ante la mirada perpleja de él. El segundo resulta ser su propio padre, que la describe como “Díscola, soberbia y descreída. Dice que su vida no es más que suya y que a nadie pertenece”. Cuando ella se niega a tomar los hábitos, la respuesta es implacable: “¿No quieres, dices? ¿Y quién eres tú para querer o no? ¿Para oponer tu voluntad a la mía? ¡Me obedecerás!” El tercero es un hombre que la extorsiona y la abusa.

El primer hombre distinto que la Quintrala conoce resulta ser Fray Pedro, a quien todos tienen por santo, y esa transición en su vida se precipita durante una procesión que es el momento más expresionista del film. Fray Pedro carga una pesada cruz, los penitentes avanzan mientras se dan latigazos, y la figura del Cristo es penetrada por tremendos clavos. La Quintrala lo observa todo desde una ventana, sintoniza perversamente con esa crueldad y considera que para estar a la altura de Fray Pedro debe expiar sus muchas culpas flagelándose de un modo terrible. Cómo él le dice después, hay una gran confusión en su alma.

Pero Fray Pedro también se confunde porque esa mujer lo interpela desde su condición libre y empoderada: “Un día no vi en mi confesor más que a un hombre. ¿Por qué había de contarle todo lo mío? Soy una mujer y mis pecados son de amor”. Eventualmente ella reconoce que vive “entre sombras” y le pide ayuda para sustraerse a ellas. La acción, que hasta entonces ha sido mayormente nocturna o interior, pasa a ser diurna

y exterior. Pero las sombras la reclaman y la Quintrala nunca comprende que la luz de Fray Pedro es la del mensaje cristiano: la salvación consiste en sacrificarse por los otros. Ella hace exactamente lo contrario y para salvarse sacrifica a su esclavo Ventura, luego de traicionarlo de manera despiadada. Aun en la confrontación final con Fray Pedro, obligada a reconocer su crimen, ella contraataca con un latigazo mortal: “Solo os mueven a compasión aquellos que no inquietan vuestro espíritu.⁸ ¡Fuera de mi casa! ¡No creo ya en santos que no quieran sufrir como hombres! ¡Fuera!”. El esclavo Ventura muere, sacudiéndose horrorosamente en la horca, y la Quintrala se pierde para siempre. No la puede perdonar Fray Pedro, abrumado hasta la estupefacción por la existencia de semejante maldad, ni la pueden perdonar Del Carril y Borrás, que le tiran un terremoto encima. Pero lo más importante es que no puede perdonarse a sí misma: la última y terrible imagen del film es la cabeza de la Quintrala, efectivamente suspendida sobre los fuegos de su infierno personal.

La Quintrala fue el aporte de Del Carril a Cinematográfica Cinco, empresa independiente que él impulsó junto a colegas como Daniel Tinayre y Mario Soffici. Es una película única en el cine argentino, no solo por el tremendo costo de reconstrucción histórica sino por su complejidad dramática y su formulación visual, basada en el contraste extremo que representan la Quintrala y Fray Pedro. Contiene un prodigioso trabajo del director de fotografía Pablo Taberero, cuya formación en el cine mudo alemán era ideal para proporcionar las imágenes turbulentas que Del Carril necesitaba. Por la naturaleza de su personaje principal, no hay una sola imagen fácil en todo el film y cada escena está pensada, en términos de crispación y elocuencia, como si fuera la última.

Existen dos versiones de *La Quintrala*: en la primera hay una escena donde el gobernador de Santiago pide perdón a la Iglesia por haber sacado a la protagonista del convento en donde estaba asilada. El obispo le dice que ningún poder terreno puede situarse por encima de la Iglesia. En la otra copia, la escena no está. No hay certeza sobre el motivo de la diferencia, pero se sabe que el estreno de *La Quintrala* se demoró más de un año por las tensiones entre Perón y la Iglesia. Según

8. El santo recibe así un cuestionamiento muy similar al que recibirá cinco años más tarde la protagonista de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961).

el testimonio del actor Enzo Viena, el corte de esa escena fue el precio que Hugo del Carril tuvo que pagar para poder estrenarla en mayo de 1955 (Maranghello, César e Insaurralde, Andrés, 2006: 79). Para ese entonces la realidad política argentina era tanto o más turbulenta que la historia del film y el público no lo acompañó.

En una crítica contemporánea al estreno, Homero Alsina Thevenet reconoce que *Culpable* (1960) “tiene un calibre original que es asombroso en el cine argentino”. Después la trata muy mal, pero también admite su calidad formal y el talento que Del Carril demuestra para manejar la acción. *Culpable* comienza con un dinamismo sorprendente, que se expresa desde un automóvil que escapa en la escena de títulos y sigue casi sin diálogos durante una media hora, a la altura del mejor policial negro que uno jamás haya visto. El espectador asiste a los últimos momentos del recorrido criminal de Leo Espósito (el propio Del Carril), que escapa de una comisaría, se refugia durante unas horas en casa de amigos, visita el velatorio de su hijo muerto y termina acorralado por la policía. Espósito enfrenta el asedio con ferocidad, tratando de evitar las granadas de humo y lanzando mortales ráfagas de ametralladora. Pero cuando la policía finalmente le acierta, sucede algo desconcertante: el reloj se detiene y aparece Ernesto Bianco, sobreimpreso como un fantasma, y dice: “¡Leo Espósito! ¡Soy tu conciencia!”. La primera reacción ante todo lo que sigue puede ser la perplejidad.

Culpable mejora objetivamente en una revisión, cuando el espectador ya sabe que se encuentra ante un insólito film metafísico. La segunda parte recorre el inmediato pasado de Leo y establece su responsabilidad en la muerte de su propio hijo. El protagonista hace su descargo ante su conciencia expresando que muy otra habría sido su suerte si no hubiera sufrido la infancia dura de un huérfano proletario. A partir de ese reclamo, Bianco le da la oportunidad de ser otro, el que podría haber sido si el rico industrial que fue su padre lo hubiese reconocido al nacer. Los sucesos de la segunda parte son cronológicamente previos a los de la primera y por lo tanto constituyen un *flashback*. La tercera parte, en cambio, es una reiteración de los hechos principales de la segunda en circunstancias completamente distintas y con los mismos intérpretes en papeles que son otros y a la vez los mismos, una versión laica y *dark* de *¡Qué bello*

es vivir! (*It's a Wonderful Life!*, Frank Capra, 1948).⁹ Las tres partes se integran en una estructura tipo “elige tu propia aventura”, totalmente excepcional en el cine argentino. Fuera de las escenas fantasmales entre Espósito y su conciencia, que ofician de puente entre esas distintas partes del film, *Del Carril* narra todo el asunto reduciendo los diálogos al mínimo y apoyándose en su característica elocuencia visual.

La obra de Borrás atribuye el destino del hombre a su libre albedrío, liberándolo de los caprichos de toda fuerza superior: Leo Espósito elige deliberadamente practicar el mal y por lo tanto es culpable. Este postulado invierte los términos de la mayoría de los mejores policiales negros, donde los personajes suelen ser simples peones en el juego del ajedrez del destino. *Culpable* es, en este sentido, una especie de anti-noir. Aquí no hay predestinación sino autodeterminación. No se trata de Dios ni de la moral religiosa sino de la conciencia humana, la empatía y la responsabilidad personal.



Una escena de *Culpable*

9. En este film, por intermedio de un ángel, el personaje de James Stewart accede a ver cómo hubiera sido su pueblo si él no hubiese existido.

El guionista Isaac Aisemberg trabajaba desde 1957 sobre el tema de Santos Pérez, el asesino de Facundo Quiroga, bajo los títulos *La furia en el pozo* y *Barranca Yaco*. El proyecto debió esperar casi dos décadas hasta poder hacerse, en parte gracias al interés sostenido de Del Carril a lo largo del tiempo y en parte gracias al enorme éxito popular del ciclo de películas histórico-literario-folclóricas inaugurado por Leopoldo Torre Nilsson con *Martín Fierro* (1968) y *El santo de la espada* (1970). El modelo para Del Carril no fue Torre Nilsson, sin embargo, sino su amigo y colega René Mugica,¹⁰ quien en 1971 había hecho *Bajo el signo de la Patria* sobre Manuel Belgrano y el Ejército del Norte, en cuyo guion también había participado Aisemberg. Como en ese film, Del Carril eligió un tono sobrio pero desacartonado, procurando dar cuenta no solo de los hechos históricos conocidos sino también de su pertinencia en el agitado presente político argentino.

El título definitivo, *Yo maté a Facundo* (1975), es impactante y remite a *Yo maté a Jesse James* (*I Shot Jesse James*, 1948), la ópera prima de Sam Fuller, pero las semejanzas son solo superficiales porque las motivaciones de ambos asesinos resultan radicalmente distintas: Fuller explica a Robert Ford como un hombre enamorado, capaz de hacer cualquier cosa para reunirse con ese amor, incluso lo que termina por destruirlo; Del Carril en cambio presenta a Santos Pérez como un instrumento del poder a causa de su propio servilismo, cimentado en un entorno de ignorancia y embrutecimiento. Como les sucedió a otros autores que habían trabajado antes con Del Carril (Alfredo Varela, Juan José Manauta, José Pavlotzky), al ver la película terminada Aisemberg sintió que el realizador se había apropiado del tema, apartándolo de sus intenciones iniciales. En su argumento original, al autor le interesaba describir las numerosas y complejas maniobras políticas del período, no tanto en la confrontación entre unitarios y federales como en las internas entre estos últimos. Del Carril simplificó todo lo posible esas

10. Hay varias coincidencias entre Del Carril y Mugica, empezando por sus tempranas simpatías anarquistas y por la preferencia de ambos por la síntesis narrativa y la elocuencia visual. En todo caso, es evidente que Del Carril consideraba que tenían estilos parecidos porque lo convocó al menos en dos oportunidades (en *Una cita con la vida* y en *Yo maté a Facundo*) para que lo reemplazara cuando motivos de salud le impidieron asistir al rodaje.

internas, eliminó personajes, orientó toda la acción importante alrededor del protagonista y reforzó hasta donde pudo su caracterización y su subjetividad, enarbolada desde el título. Santos Pérez es, esencialmente, un analfabeto abandonado por sus padres que ha sido criado por los Reynafé y que por eso entiende que les debe sumisión. En cada encuentro con ellos se subraya ese rasgo porque sus respuestas más frecuentes son “Sí, patrón” o “Lo que usted mande, patrón”. En cambio, Quiroga trata a los suyos como pares, enfatiza que nadie está obligado a seguirlo y señala que sus enemigos no son los hombres como Santos sino “los doctores de la ciudad”.

En términos formales el film asimila el lenguaje contemporáneo de los *eurowesterns*,¹¹ muy apoyado en el uso del zoom en reemplazo del travelling. Ello debió suponer un esfuerzo no solo para Del Carril sino sobre todo para su director de fotografía, Humberto Peruzzi, que se había iniciado en el cine mudo. Sin embargo, la clásica fuerza expresiva del realizador es evidente en varias escenas, como en la primera aparición de Quiroga, en la toma subjetiva de una mujer que pretende matar a Santos, o en los recursos utilizados en la segunda mitad del film para representar la lenta toma de conciencia del protagonista. Porque la verdadera tragedia de Santos es muy semejante a la de otros personajes de la filmografía de Del Carril y consiste en comprender las consecuencias de sus propios actos cuando ya es demasiado tarde: ha sido usado para hacer el trabajo sucio del poder y para defender privilegios de los que nunca participará. Ahora los Reynafé han huido y Santos queda solo para pagar las culpas de todos ellos, arrastrando consigo a su compañera, la Gringa. Según recuerda Hugo del Carril (h),¹² su padre no estaba conforme con el final previsto e ideó el definitivo a último momento, el día anterior a filmarlo: la mano de Santos, en su agonía, intenta

11. Variante estilizada del western norteamericano de inmenso éxito e influencia mundial a partir del film *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964). Se los suele denominar *spaghetti westerns* por el componente italiano de su producción, pero en la inmensa mayoría de los casos fueron coproducciones entre dos, tres o más países europeos.

12. Testimonio de Hugo del Carril (h) al autor.

Más allá de la estrella

alcanzar la de la Gringa, sin éxito.¹³ Es una conclusión desoladora, porque implica que no solo ha comprendido los alcances de su crimen sino también sus sentimientos, que durante casi todo el relato ha contenido tras una fachada brutal.

Esta tremenda denuncia a la institución de la obediencia debida se estrenó en mayo de 1975, en pleno apogeo de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA) y apenas un año antes del golpe militar que inició el período más sangriento de la historia argentina.



Federico Luppi en *Yo maté a Facundo*

13. Ese final parece inspirado en el de *Yo no elegí mi vida* (Antonio Momplet, 1949), escrita por Enrique Santos Discépolo, quien, como Manzi, fue amigo de Del Carril y muy influyente en su formación artística.

Los jóvenes

El primer acercamiento de Hugo del Carril al tema de la juventud fue indirecto y anómalo. En 1956 decidió distribuir en Argentina el film checo *Viaje a la prehistoria* (*Cesta do praveku*, 1955), uno de los primeros largometrajes de Karel Zeman, maestro del cine de animación y fantasía. Se trata de una aventura juvenil en el espíritu de los relatos de Julio Verne, en la que un pequeño grupo de adolescentes parte en bote hacia la prehistoria, como quien se va de camping a las sierras de Córdoba. Zeman se luce con la minuciosa creación de los paisajes imposibles que van descubriendo sus jóvenes protagonistas y con diversas bestias animadas cuadro a cuadro, al estilo de su contemporáneo occidental Ray Harryhausen. Del Carril produjo y dirigió una banda sonora en castellano para esa película con actores argentinos en la que él mismo asumió el papel de narrador. La experiencia tenía un lejano antecedente en el doblaje que Luis César Amadori había dirigido para *Pinocho* (*Pinocchio*, H. Luske y B. Sharpsteen, 1940), producida por Walt Disney.

Más allá de esa curiosidad, Del Carril fue uno de los primeros directores argentinos en advertir el creciente protagonismo de la juventud en la vida social y política desde mediados de los años cincuenta, un fenómeno mundial característico de la posguerra. En la novela *Calles de tango* (1953), de Bernardo Verbitsky, encontró una historia de incompreensión entre jóvenes y adultos con fuertes rasgos locales, y decidió dedicarle su primer film de ambientación contemporánea, *Una cita con la vida*, estrenado en 1958.¹⁴ Se trata, además, de la única historia de amor feliz en toda la filmografía del director.

Una buena parte del film es descriptiva y sigue la letra precisa de Verbitsky para componer los respectivos ambientes de los protagonistas Nélica y Luis, sus familias, sus amigos. Esa pintura sirve además para señalarlos como dos *distintos*, que buscan otra cosa sin saberlo hasta que la encuentran en el otro. La comprensión, seguramente, y la ternura, como escribe Verbitsky al final del libro, pero

14. En el cine industrial argentino, solo Mario Soffici se había animado a un tema parecido en su fallida *Ellos nos hicieron así* (1953).

también la voluntad para vivir sin los mandatos de la generación previa con la que no se entienden. Todo ello aparece condensado visualmente en una escena magistral, ambientada durante la escapada de la pareja a una cabaña del Tigre. El lugar tiene dos camas estrechas, una a la izquierda y otra a la derecha del cuadro, con una mesa en el medio. Los dos se van a dormir, cada uno en su cama, hablando sobre el porvenir. Manteniendo el encuadre, Del Carril hace una elipsis y los muestra durmiendo juntos en el piso, en el lugar de la mesa. Han modificado el orden de las cosas para estar mejor.

La trasposición de Borrás altera el desarrollo lineal del libro para concentrarse en el primer encuentro de los protagonistas y desde allí retroceder en varios flashbacks para contar(se) la historia de cada uno. Así el relato del film subraya la importancia del mutuo descubrimiento, porque en los primeros *flashbacks* se guardan secretos que se revelan después, mientras aumenta la confianza y la intimidad. Todo ello se desarrolla durante una larga noche en la que ambos recorren una ciudad semivacía y lluviosa que sin embargo los ampara. Casi todo el film fue realizado en calles, casas, bares y tranvías de Boedo y San Cristóbal, dándole así a la ciudad un protagonismo que poco después ratificaron los realizadores de la llamada Generación del 60.¹⁵

La sentencia (1964) vuelve a dar protagonismo a los jóvenes, pero en un sentido opuesto y complementario a *Una cita con la vida* porque aquí el encuentro entre los protagonistas Bettina e Hilario resulta completamente desafortunado. La barra de amigos de *Una cita con la vida* se limitaba a mirar pasar a las chicas por la vereda, mientras su contraparte en *La sentencia* aparece dispuesta a violar a Bettina en manada. Ella se define como “una atorrantita” y él es un joven tímido y obsesivo a quien las convenciones le han hecho creer que puede “salvarla”, aun a pesar de los deseos de ella. Todos los lugares donde se encuentran son sórdidos, incómodos, oscuros y

15. En toda la obra de David José Kohon, en *El encuentro* (1964-1966), de Dino Minitti, y sobre todo en *Los de la mesa 10* (1960), de Simón Feldman, que también trata sobre las dificultades de una joven pareja, reaparece ese rol esencial de la ciudad.

la ciudad solo los refugia cuando tienen dinero. El único encuentro más o menos feliz de la pareja tiene lugar en una laguna y Del Carril lo filma como una degradada versión de una famosa escena de *Sólo vivimos una vez* (*You Only Live Once*, Fritz Lang, 1937), con sapos en lugar de ranas, en una cita cinéfila rarísima en su filmografía.

Al igual que *Una cita con la vida*, también aquí la estructura se divide en *flashbacks*, pero esta vez se suceden durante un juicio, de manera cronológica. Está claro que Borrás y el realizador utilizaron ese dispositivo para clarificar el sentido del film y dejar la sentencia en manos del espectador, luego de un elocuente alegato de la Defensa: “Para las muchachas como Bettina, que quiso libertad y no la tuvo, para los muchachos como Hilario, que quiso amor y no lo tuvo, yo pido justicia”. Pero aunque esa estructura se justifica parcialmente por la subjetividad de cada testigo (sobre todo en el testimonio de la madre de Hilario) y funciona como otros artificios narrativos que el realizador utilizó en esta etapa de su obra (la aparición de la Conciencia en *Culpable*, el recitado a cámara en *La calesita*), en este caso resiente la ilación del relato y compromete su manifiesta intención de testimonio social porque contradice el tono hiperrealista del resto del film.

Por encima de esa limitación, Borrás y Del Carril lograron una creación extraordinaria en el personaje de Bettina, trabajo consagratorio de Virginia Lago. Bettina está muy lejos de todos los arquetipos femeninos del cine argentino, tanto de las ingenuas del clasicismo como de las mujeres-niñas de Torre Nilsson o de las devoradoras de hombres que inventó Armando Bó para Isabel Sarli. Bettina es lumpen, desconcertante, provocadora y capaz de asumir todas las iniciativas masculinas ante la pasividad exasperante de Hilario. Para encontrar un personaje parecido hay que pensar en la Yipi del cuento *Las malas costumbres* de David Viñas, o en la posterior Delia que interpretó Ana María Picchio en *Breve cielo* (1969) de David José Kohon.

El cine político

Basado en la novela *El río oscuro* (1943) de Alfredo Varela, *Las aguas bajan turbias* es el único film de Hugo Del Carril que accedió de inmediato a la lista de imprescindibles del cine argentino y es, en consecuencia, sobre el que más se ha escrito. Son muy conocidas ya las dificultades de su producción, debidas al antiguo encono del poderoso subsecretario de Informaciones y Prensa, Raúl Alejandro Apold, las visitas periódicas de Del Carril y Borrás a la cárcel de Devoto para trabajar la adaptación con Varela —que estaba preso por su militancia comunista—, la forzada omisión de la novela y de su autor de los créditos, los intentos de Apold por sabotear el estreno.

Del Carril siempre reconoció la filiación de su film con *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), con el que comparte ambiente, propósito y forma cinematográfica. Contra lo que suele decirse, el estilo de *Las aguas bajan turbias* no le debe gran cosa al realismo, si se exceptúan las escenas de trabajo en el yerbatal. En línea con el film de Soffici y con su propio cine previo, Del Carril prioriza los extremos dramáticos, ya sean violentos o sentimentales, y los subraya con elocuentes primeros planos, edición vigorosa y énfasis musical. Las escenas brutales son las más violentas que el cine argentino había ofrecido hasta esa fecha, empezando por los cadáveres que desfilan al comienzo. En 1952 el cine de casi todo el mundo aún prefería esconder fuera de campo los rostros de sus muertos, pero Del Carril los expone en primer plano, algunos con facciones retorcidas, otros descarnados y descompuestos, todos testigos anónimos del horror que espera río arriba. Los momentos emotivos también reciben un tratamiento visual intenso, como la escena de amor entre Flor de Lys y Rufino o el compromiso de Santos y Amelia ante el lecho del padre muerto. Este es, además, el único film de Del Carril que no se preocupa por entender la conducta de los villanos, porque su presencia en la trama cumple la función simbólica de representar todo lo inhumano implícito en la explotación. Ese rol simbólico se ratifica en el reiterado aullido final del capanga vencido: “¡Soy el patrón!”.

Es precisamente en la cuestión central de la explotación donde Del Carril se aparta por completo del modelo que fue *Prisioneros de*

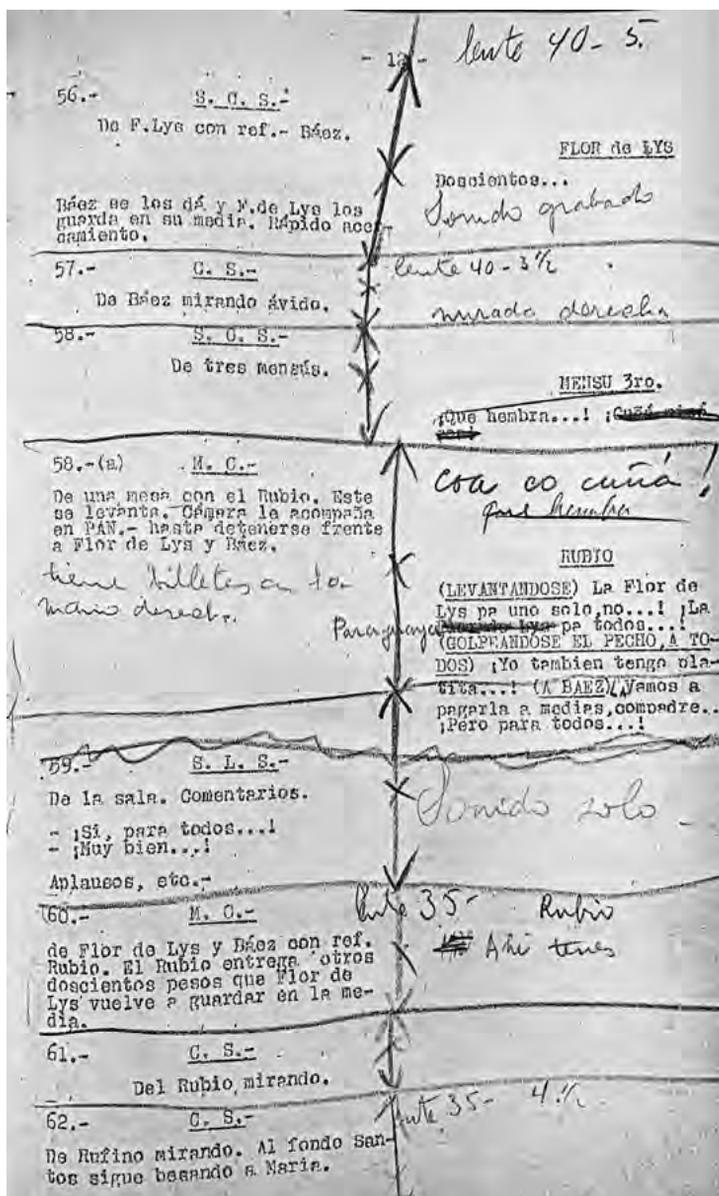
la tierra. Para Soffici (y para Horacio Quiroga, autor de los cuentos en que se basa), el tema es una tragedia y el mensú está condenado, desde el sentido mismo del título, por fuerzas superiores a su voluntad. En cambio, para Varela y Del Carril el mensú es un hombre explotado por otros hombres que puede revertir esa injusticia si busca la unión organizada con los de su misma condición.

Existe un ejemplar del guion técnico de *Las aguas bajan turbias*, es decir, del que preparó Del Carril para utilizar durante la filmación, que perteneció al asistente de dirección Felipe López. Su examen es revelador porque contiene toda clase de anotaciones precisas atinentes a la continuidad, como la descripción exacta del vestuario de los personajes en cada escena (incluido el color de las prendas) o los cambios de varias frases pronunciadas por los intérpretes.¹⁶ En muchos casos, esas notas revelan algunos de los diversos problemas que enfrentó Del Carril. La prostituta Flor de Lys es mencionada varias veces como “la Paraguaya”, pero en la versión final esas menciones fueron eliminadas trabajosamente en doblaje para evitar un potencial conflicto con Paraguay.¹⁷ Varias escenas que aparecen como “anuladas” pueden ser evidencia del escaso material virgen con que contó el rodaje en locaciones, según Del Carril relató en la entrevista de Gustavo Cabrera. Otras modificaciones, en cambio, permiten reconstruir ciertas decisiones de Del Carril consistentes con sus prioridades narrativas. En varias escenas los diálogos fueron eliminados y resueltos con elocuentes miradas entre sus protagonistas. Hay también algunas tomas que se filmaron en dos versiones, con y sin movimientos de cámara, y en esos casos Del Carril eligió siempre la cámara móvil.¹⁸ En su cine, la imagen manda.

16. Por desgracia, todas estas indicaciones no aparecen en la edición del guion realizada por Argentores en 2006.

17. Testimonio inédito de Felipe López a José Martínez Suárez, 28 de agosto de 1989.

18. Un ejemplo es el ya citado compromiso de Amelia y Santos. El guion detalla una versión fija, donde solo se ven las manos entrelazadas en primer plano, y otra versión con travelling y brusco cambio de foco, que es la elegida para el corte final.



Una página del guión técnico de *Las aguas bajan turbias* con anotaciones del asistente de dirección Felipe López

- 27 -

CUBIERTA DEL BARCO - NOCHE - INT. -

149.- O. S.-

De una campana colocada al lado de la borda. Al retroceder cámara, se ve un marinero que toca a rancho. Más atrás vienen otros dos trayendo una gran olla. Cámara los acompaña en PAN.- hasta que depositan la olla frente a los mensús con sus mujeres y chicos hacinados como reses. Se les ve como buscan sus escudillas y algunos se acercan al lugar donde han depositado la olla.

150.- M. O.

La olla de la comida en gran primer plano. Algunos se acercan con sus escudillas y se ve como limpian sus platos. La cámara correte a la olla donde surgen los cucharones.

-----, S O B R E I M P R I M E A: -----

151.- G. S.-

De un mensú comiendo rápidamente. TRAVELLING y PAN.- sobre toda la gente comiendo para terminar en C.S.- de Doña Tomasa comiendo.

-----, S O B R E I M P R I M E A: -----

152.- G. S.-

De la olla inclinada hacia arriba de manera que se pueda ver que en el fondo toman el último cucharón. Al corregir se ven tres mensús tendiendo sus escudillas. Le sirven a uno de ellos. Abriéndose paso entre los mensús, dos chicos harapientos seguidos por una mujer, avanzan y tienden sus cacharritos a cámara. Se oye los cucharones que caen dentro de la olla vacía. Acercamiento a los dos niños. La mano de la mujer acaricia la cabeza de uno de ellos. El chico la mira.

Una escena del guión técnico de *Las aguas bajan turbias* que finalmente no se filmó

Dr. Flora pannelo rojo a rayos. blusa maron
 pollera floreada violeta - 50 - Rufino 1ª época Sambo
 Amelia laboi azul - 50 - Nicamor. pannelo
 pannelo gris a florecitas. rosa a manchas, cau-
 sa a rayos hilos - faja
 negro

- INTERIOR RANCHO DE BAEZ - NOCHE -

263.- Q. S.-

De la espalda de Biez tirado en
 un canastro mientras unas mujeres
 pasan un ungüento. Corrige cámara
 y sentada en el borde de la
 cama, vemos a la Vieja Tomasa, a
 su lado Rufino. Y en medio de
 los dos, Amelia. Doña Tomasa tie-
 ne el mate en la mano, mientras
 Rufino mantiene el tarro de un-
 güento.

Rufino sin sombrero

Devuelva el mate a Amelia y esta
 sale de cuadro. Volviendo a pasar
 ungüento:

Santos - camisa fondo amarillo
 tirado a verde. pannelo rojo
 bombacho fantasia - faja roja

Doña Tomasa, luego de una pausa,
 agrega:

Cámara PANORAMIZA un poco y queda
 sobre Rufino que la mira como vi-
 do. Al otro, costado de cuadro dos
 mujeres mirando la escena. Una con
 un niño en brazos, y otro chico de
 unos trece años junto a ellas. Tam-
 bien está el marido de una de ellas
 que se dirige hacia la puerta de
 salida del rancho. En la puerta se
 ve al viejo Nicamor y a Santos.

- EXTERIOR RANCHO DE BAEZ - NOCHE -

264.- M. G.-

Fuera del rancho a unos cuatro
 metros de la puerta tres hombres
 conversando. Llega hasta ellos,
 el perro que viene salir del ran-

Doña Flora -
 dentro de cuatro o
 cinco días ya esta
 ba bien: Pero esta noche
 va a tener una fiebre
 fea -

DOÑA TOMASA

(POR BAEZ) Esta noche va a
 tener una fiebre fea. Pero
 dentro de cuatro o cinco
 días ya estará bien...

4ª eman

Si hubiera podido cuidar así
 a mi hijo...

RUFINO

¿Ya lo vio...?

DOÑA TOMASA Flora

Murió...vé para un ado...
 La pegaron como a este po-
 bre...pero fué en el monte,
 y allí me lo dejaron... tira-
 do como a un animalito...

teniendo mate. Rayo

Donde manos cruz
 jados

Una página del guión técnico de *Las aguas bajan turbias* con descripciones precisas del vestuario de los personajes

El título de la novela de Juan José Manauta *Las tierras blancas* (1956) se refiere a la aridez de la zona linderera al río Gualeguay, en Entre Ríos, parajes inútiles donde van a parar los que no tienen nada, los que solo

acceden a la tierra cuando mueren. Manauta, como Alfredo Varela, también era comunista y también había estado preso por ello, aunque un poco antes del peronismo. Del Carril trasladó la acción a Santiago del Estero por razones logísticas y organizó la historia en función de un retrato de conjunto, sin antagonismos excluyentes. La película empieza con la llegada de un hombre (Ricardo Trigo) y su familia a “las tierras blancas”, cercanas a un pueblo indeterminado, donde la necesidad lo hace presa fácil del alcohol, el delito o la política corrupta, y termina con la partida de otro hombre, Natalio (Hugo del Carril), que ya ha sido víctima de ese recorrido. Esa estructura simétrica se apoya, como en parte lo hace la novela, en el punto de vista del niño Odiseo, que es hijo del primer hombre y que resulta involuntariamente muerto por la rebelión del segundo. El sentido trágico presente en buena parte de la obra de Del Carril reaparece aquí apuntalando su denuncia política más elocuente, abarcadora y terrible: en este orden injusto no hay porvenir. Un maestro rural (interpretado por el autor, Manauta) argumenta en un bar que la única solución posible consiste en unirse, pero esa prédica idealista no se vislumbra sino en potencial y se diluye ante el embrutecimiento y la atomización. Muy lejos de la rebelión final de *Las aguas bajan turbias*, aquí los protagonistas aparecen aislados y reducidos a la impotencia.

Los únicos momentos de alivio son individuales. El más importante sucede cuando Natalio descubre que, durante el tiempo que ha pasado en prisión, su pareja se ha prostituido y ha tenido un hijo. Primero se va del rancho, pero poco después, cuando ella lo busca y lo confronta, él retrocede (“Vos no tenés la culpa”) y asume la paternidad del niño. La escena importa especialmente porque prescinde de los mandatos de la moral burguesa que se imponían sobre las mujeres, porque hace estallar las convenciones cinematográficas de la conducta machista tradicional y porque quien la pone en escena y la protagoniza es alguien formado profesionalmente en el cine clásico argentino, que fue el mismísimo epicentro desde donde se irradiaron todas esas convenciones.

La forma de *Las tierras blancas* tampoco es convencional. A su estructura atípica hay que agregarle un estilo fotográfico gris, crudo y sin matices, que evita estetizar la miseria que retrata. Esta, mucho más que *Las aguas bajan turbias*, es la gran película realista del realizador, una intención que se incrementa por el efecto urgente de la cámara en

Más allá de la estrella

mano, un recurso muy ajeno a la tradición del cine de estudios y que en 1958 era una novedosa especialidad del cameraman Aníbal Di Salvo. La única excepción a toda esa voluntad realista es una breve escena en la que Odiseo camina hacia el lecho de una anciana y la descubre muerta. La cámara avanza junto al niño en un lento travelling que, antes de descubrir el cadáver, revela sobre la derecha a una figura sin rostro que se parece demasiado a ciertas representaciones de la muerte.



Ricardo Trigo y Amanda Silva en *Las tierras blancas*

Por esa asimilación de recursos modernos y por varias situaciones precisas, *Las tierras blancas* se adelanta a la Generación del 60, que estaba surgiendo cuando el film se estrenó. El punto de vista infantil, a través del cual se descubre lo bueno y lo malo del mundo, anticipa *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), incluidas la aridez santiagueña y la fotografía gris. Los jóvenes que se bañan desnudos en el río reaparecen, con otra agresividad, en *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965). La escena en que la creciente del río obliga al desalojo de muchas familias se adelanta a *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), así como su denuncia de la baja política, de la hipocresía discursiva y de la ausencia institucional.

En este último sentido es asombroso el coraje del film para representar al Ejército, que aparece como una fuerza hostil, parasitaria y ajena a las necesidades de ese pueblo al que dice defender y del que, paradójicamente, proceden sus soldados. Ninguna película argentina hasta *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974) llegó tan lejos en la honestidad brutal con que presenta a la institución. Al parecer Del Carril recibió alguna objeción oficial por la escena en que dos niños comentan con asombro las prácticas de tiro:

—¿Acá siempre hay soldados?

—Claro. Porque tienen que aprender.

—¿Aprender a qué?

—A tirar.

—¿Y para qué? ¿Van a matar a alguien?

—Yo no sé. A lo mejor lo harán para divertirse. Yo no sé...

El comienzo de *Esta tierra es mía* (1961) es uno de los más elocuentes de toda la obra del realizador. La acción transcurre en la provincia del Chaco en 1929. Un tren avanza a toda marcha hacia no se sabe dónde. La cámara lo sigue en largos y ominosos travellings. Corte al interior de un vagón lleno de gente que está siendo transportada como ganado. Hace calor y no hay agua. Finalmente, el tren se detiene junto a un río. La gente sale desesperada a beber, a mojarse, a buscar alivio. Son peones golondrina que van a conchabarse en la cosecha del algodón, pero eso se sabe después. Casi no hay diálogos durante ese prólogo. La imagen, esta vez en colores y pantalla ancha, dice todo lo que hay que decir.

El relato se basa en un libro de José Pavlotzky y se divide en dos partes. En la primera se presentan los principales protagonistas, sus anhelos, problemas, valores y cotidianidad: el peón Laureano Cabral (Del Carril) quiere asentarse, tener su propia chacra y formar una familia, pero mientras tanto se emplea como capataz en la modesta chacra del colono Anselmi,¹⁹ un hombre solidario con sus peones que rechaza a su hijo ma-

19. Para el papel de Anselmi, el director convocó a su colega y amigo Mario Soffici, por lo que el film reunió a los dos precursores más importantes del cine social argentino. En 1973 ambos volvieron a trabajar juntos durante el gobierno de Héctor Cámpora en la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía.

yor porque en lugar de cultivar la tierra ha elegido expoliarla. Los colonos no son dueños de la tierra que trabajan y viven pendientes de los precios que paga el monopolio, que se escuda en “los mercados”. El film presenta a ambos como abstracciones opresivas frente a seres humanos reales. En la segunda parte, la crisis bursátil apura el inevitable conflicto. El banco, otra abstracción prepotente, se alinea con el monopolio y cierra. Colonos y peones deciden ir a la huelga. De un lado quedan los hombres y del otro la explotación. El Estado toma partido por la explotación y ordena reprimir.

El film condensa en una gran huelga las varias que se produjeron realmente en Chaco durante este período y que fueron brutalmente aplastadas por la Policía y el Ejército. Como en *Las aguas bajan turbias* y en *Las tierras blancas*, Del Carril insiste una vez más en la necesidad de lograr la unión de los trabajadores para enfrentar a los poderes fácticos. En esta ocasión, en lugar de declamarlo lo realiza desde la propia estructura del film al diluir a los protagonistas de la primera parte en la causa colectiva que enarbolaba la segunda. Esa causa es más importante que las disputas individuales y así, en una escena que consagra la intención épica del film, el hijo díscolo de Anselmi, respaldado por todo un pueblo, llega a enfrentar al Ejército para liberar a un grupo de hombres que han sido encarcelados injustamente.

Si en *Las tierras blancas* el Ejército ya aparecía disociado del pueblo, aquí Del Carril lo presenta más abajo aún en la escala moral: son el brazo armado de un orden impuesto por intereses lejanos, una fuerza de ocupación. En cambio, el film vislumbra para los “hombres de la tierra” un mejor destino que en los dos anteriores. En *Las aguas bajan turbias* huyen de la esclavitud, la tortura y la muerte hacia la incertidumbre, en *Las tierras blancas* parecen condenados a vagar sin rumbo y finalmente en este film encuentran un propósito y una esperanza de realización.

En marcha...! (1965) es un film casi secreto, que apenas figura en los libros que se le dedicaron y en las múltiples filmografías que se pueden consultar en la web. Se trata de un medimetraje de cuarenta minutos realizado por encargo del sindicato de Luz y Fuerza de Capital Federal. Durante la última dictadura la intervención militar destruyó el film, junto con varios otros materiales del sindicato, pero afortunadamente una copia pudo recuperarse después en el Archivo General de la Nación.

Está claro que no fue solo un compromiso profesional porque el propio Del Carril le pone el cuerpo desde el comienzo, en un set de filmación

donde pide “¡Luz!”, y porque luego es su voz la que hilvana el relato. Además, como en todo su cine, es la imagen la que manda y en este caso la luz, desde diversas fuentes, se vuelve un motivo visual recurrente en candiles, lámparas, neones, fuegos artificiales y hasta en la exaltada imagen final de una multitud de trabajadores que avanzan juntos hacia el mismísimo sol.

El crítico Marcos Vieytes ha señalado con certeza que *En marcha...!* “rinde honores al peronismo pero lo trasciende, lo mismo que al Estado”.²⁰ No solo porque Luz y Fuerza tiene una composición pluripartidaria, sino también porque el tema de la unión de los trabajadores es uno de los más importantes en toda la obra de Del Carril, ya sea porque la comunidad solidaria es la que sana y repara, como en *Surcos de sangre*, porque la unidad entre explotados les proporciona un norte, como en *Las aguas bajan turbias* o en *Esta tierra es mía*, o porque la rebelión individual solo puede devenir en tragedia, como en *La calesita* o en *Las tierras blancas*.

La primera parte de *En marcha...!* describe la historia de Luz y Fuerza, su expansión durante el primer peronismo, la intervención de 1955 y la resistencia posterior. La segunda parte se concentra en los sucesivos derechos laborales adquiridos y la multiplicidad de beneficios materiales y espirituales articulados para el afiliado. La perspectiva idealista y emocional está animada por la fuerza de una profunda convicción solidaria. La misma convicción que lleva a Del Carril en toda esta zona política de su obra a fundir sus personajes con el conjunto, resignando su propio protagonismo: Santos, Natalio y Laureano solo importan en tanto parte de un conjunto de hombres y mujeres de la misma condición.

Un diálogo de *En marcha...!* lo expresa con nitidez:

—Un sindicato debe existir para la lucha gremial. Para defender las conquistas obreras y tratar de mejorarlas. Lo demás será muy lindo... pero es secundario.

—Se equivoca, compañero.

—¿Y usted quién es?

—¿Yo? Yo soy usted.

20. Vieytes, Marcos (2018). “Hasta más ver (III): Notas sobre algunas películas de Hugo del Carril”. Disponible en: <https://calandacritica.com/2018/03/16/hasta-mas-ver-iii-notas-sobre-algunas-peliculas-de-hugo-del-carril-por-marcos-vieytes/>

Bibliografía

- Cabrera, Gustavo (1989). *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Ferrater Mora, José (1999). *Diccionario de Filosofía*, Tomo IV. Barcelona: Ariel.
- Maranghello, César (1993). *Hugo del Carril*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Maranghello, César e Insaurralde, Andrés (eds.). (2006). *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

ENTRE TINIEBLAS: DE AMORES, DESEOS Y PROHIBICIONES EN EL CINE DE HUGO DEL CARRIL¹

Julia Kratje

Este capítulo propone recorrer transversalmente un conjunto de películas dirigidas por Hugo del Carril² con la atención puesta en la construcción de los personajes femeninos, teniendo en cuenta que su obra reúne el drama social y folklórico, el compromiso ideológico y el espectáculo de corte industrial, ya que comienza a rodar sus propias producciones en el marco del modelo clásico y continúa en la transición hacia la modernidad. Desde enfoques interdisciplinarios basados en teorías feministas y cinematográficas, se indagan representaciones del cuerpo, del erotismo y de la sexualidad con vistas a comprender las complejas relaciones que se despliegan entre las poéticas ligadas al universo figurativo y las estructuras del sentimiento que posicionan las películas en su contexto de producción.

Con el objetivo de explorar algunas aristas de la construcción de arquetipos de feminidad en la filmografía de Del Carril, el trabajo considera tres cuestiones centrales: en primer lugar, la elaboración cinematográfica de

1. Quiero agradecer a David Oubiña y a Marcela Visconti por sus lecturas y comentarios de una versión previa de este ensayo.

2. Se toman en consideración las siguientes películas dirigidas por Hugo del Carril: *Historia del 900* (1949), *Las aguas bajan turbias* (1952), *La Quintrala, doña Catalina de los Ríos y Lisperguer* (1955), *Más allá del olvido* (1956), *Una cita con la vida* (1958), *Culpable* (1960), *Amorina* (1961), *Esta tierra es mía* (1961), *La calesita* (1963), *Buenas noches, Buenos Aires* (1964), *La sentencia* (1964) y *Yo maté a Facundo* (1975). Vale aclarar que *Surcos de sangre* (1950), *El negro que tenía el alma blanca* (1950/1951) y *Las tierras blancas* (1959) quedan fuera del corpus debido a la falta de acceso a su visionado.

universos socio-sexuales desde perspectivas de género; en segundo lugar, la creación de atmósferas afectivas ligadas al erotismo y a la circulación del deseo; en tercer lugar, las intervenciones discursivas, narrativas y estéticas de los films como aportes relevantes para el estudio de las figuraciones de las mujeres en la historia del cine argentino.

Sea como protagonistas o como caracteres secundarios, los personajes femeninos creados por Del Carril constituyen exponentes privilegiados para focalizar distintos procesos socioculturales que condicionan los lugares comunes ocupados por las mujeres en el imaginario sexual. Al mismo tiempo, la diversidad de matices que las rodean permite detectar algunos intersticios entremedio de las estructuras de la dominación patriarcal. A este respecto, los estudios sobre la obra del cineasta han puesto el acento en los componentes que ostentan el cuestionamiento de los valores burgueses y la crítica al sistema capitalista. Pese a que la Política y la Economía, con mayúsculas, se realcen por medio de un entramado microscópico que les otorga sustento y capacidad de reproducción, basado en las relaciones de poder entre mujeres y varones, las derivas de los personajes con respecto al género han recibido muy poca atención.³

Siguiendo a Clara Kriger, el período 1946-1955, en el que Del Carril empieza a dirigir sus propias ficciones, se caracteriza por una hibridez estética: “en él se reformulan tradiciones culturales populares, se integran influencias de los realismos europeos y se modalizan las propuestas del cine clásico de Hollywood” (2009: 21). Situado entre el fin de los grandes estudios y el florecimiento de las nuevas formas que aparecen con la modernidad, para la historia del cine nacional, siguiendo a Nicolás Prividera (2018),⁴ Del Carril es una suerte de “eslabón perdido” que conectaría a Mario Soffici con Leonardo Favio. Entre los géneros cinematográficos más tradicionales y la exploración de un estilo autoral, entre

3. El único estudio que indaga cuestiones de género en las películas de Hugo del Carril es el de Clara Kriger (2006) sobre los personajes masculinos. Otros abordajes desagregados por sexo, como el de Jorge Ruffinelli (2006), analizan “papeles” representados por las protagonistas, lo cual no necesariamente implica una mirada crítica de la cosmovisión patriarcal.

4. El autor firma el texto con sus iniciales. Agradezco a Roger Koza por confirmar este dato.

la familiaridad de las fórmulas y el riesgo de la apuesta singular, a lo largo de este texto se busca demostrar que los personajes femeninos permiten avizorar transformaciones en los modos de representar las relaciones familiares, matrimoniales y amorosas, pero que no llegan a desamarrarse de los comportamientos tradicionales.

El cuerpo y la sexualidad como *locus de disputa*

Las sociedades occidentales modernas, en correspondencia con la mayor parte de la tradición judeocristiana y de la cosmovisión de la medicina y de la psiquiatría, sostienen una moral puritana en torno del erotismo que juzga los actos sexuales como peligrosos y destructivos, en lugar de postular una ética abierta y plural que tome en cuenta, por ejemplo, la forma en que se tratan mutuamente quienes participan en las relaciones, la presencia o la ausencia de coerción, la cantidad y la calidad de los placeres. Por este motivo, la sexualidad, según Carole Vance (1989), suele suscitar reacciones más intensas que cualquier otra dimensión de la vida cotidiana.

Como afirman Ellen Carol DuBois y Linda Gordon (1989), la sexualidad se encuentra en medio de dos tradiciones en conflicto. La principal corriente feminista del siglo XIX ha estado orientada a la denuncia de los peligros del sexo, que se continuó en la tendencia a concebir la paulatina liberación sexual del siglo XX como una extensión de los privilegios masculinos, reproduciendo un tono similar al del discurso antisexual conservador. Una perspectiva dirigida, en cambio, a desafiar las restricciones impuestas a la conducta sexual de las mujeres fue desarrollada desde comienzos del siglo XX bajo la forma de una resistencia política dentro del feminismo (que se remonta a los movimientos utópicos a favor del amor libre impulsados desde 1820). Desde un punto de vista minoritario y radical se ha cuestionado la identificación del deseo como prerrogativa masculina y la obligatoriedad de la familia y del matrimonio legal como canales exclusivos para la vida sexual de las mujeres. Ya a finales de la década de 1980, DuBois y Gordon observaron:

Más allá de la estrella

ha habido avances liberadores que no podemos permitirnos ignorar. Las mujeres tienen hoy posibilidades de subjetividad y autocreación sexuales que no existían en el pasado. Tenemos una visión de la sexualidad que no es exclusivamente heterosexual, ni está atada a la reproducción. (...) Por último, tenemos algo de lo que nunca antes disfrutaron las mujeres: un pasado feminista, ciento cincuenta años de práctica y teoría feminista en el terreno de la sexualidad. (1989: 76-77)

Ante dichas renovaciones del orden sexual, que en el cine dirigido por Del Carril constituyen una problemática que apenas puede intuirse en ciertos ejemplos puntuales, es preciso reconocer las complejidades y las ambigüedades de las representaciones fílmicas de la sexualidad en lugar de detenerse frente a la constatación de la (previsible) supresión del deseo y del placer sexual de las mujeres. En esa línea, las figuraciones del deseo de los personajes femeninos permiten pensar la construcción y la deconstrucción de las relaciones de coherencia y de continuidad entre sexo, género y práctica sexual en las diversas dinámicas de poder que se plasman en los films.

Tres modalidades que organizan las pasiones

En el cine de Hugo del Carril las mujeres pocas veces dicen lo que quieren. Por lo general, son los varones quienes hablan de sus deseos, de lo que les causa rechazo, de sus miedos o de sus ilusiones. El rango de acciones que están al alcance de los personajes femeninos abarca, pues, tres modalidades en las que se combinan negaciones y afirmaciones, algunas rebeldías pero sobre todo acatamientos a las normas, que llamaremos de la siguiente manera: “no es sí”, “sí es no” y “ni sí, ni no”.

No es sí

Al principio las mujeres aparecen oponiendo resistencia, pero acto seguido ceden a las conquistas de los hombres. Los personajes femeninos están ceñidos a los cuidados hogareños y a los sentimientos

amorosos, de modo que lo que se presenta como un romance funciona como contrapunto de la explotación social y sexual. Esto ocurre tanto en los films sociales de corte realista como en los melodramas de autor, desde su obra más emblemática, *Las aguas bajan turbias* (1952), a su última producción, *Yo maté a Facundo* (1975), estrenada tras una década sin filmar. Se observa cabalmente en la presentación del conflicto entre los hombres y las condiciones de vida adversas en *Esta tierra es mía* (1961), que junto con *Las aguas bajan turbias* y con *Las tierras blancas* (1959) compone la trilogía de tendencia social y folklórica, donde el problema de la propiedad se pone de relieve a partir de una voz narrativa pedagógica y solemne que deja traslucir cierto paralelismo entre mujer y naturaleza:

La tierra, madre de la vida y custodia de la muerte, espera siempre. Pero solo se entrega a quienes saben despuntarla con su sudor, abrir los surcos y cosechar el pan nuestro de cada día. Solo esos hombres pueden decir en justicia y en verdad: esta tierra es mía.

Gobernar las fuerzas de la naturaleza, arrancarle bienes que satisfagan sus necesidades: los saberes y los poderes que los hombres han adquirido se manifiestan en todas las direcciones. Don Santos Pérez, el asesino del caudillo Facundo Quiroga, es retratado con su brutal prepotencia en la última película de Del Carril: “¿cuánto creen que vale una porquería como esta?”, dice riéndose de una dócil muchacha que apenas puede defenderse del forcejeo. “¿Por qué me andás esquivando, Gringa, por qué? Quiero hablar con vos. Esta noche te voy a esperar en el cajón del río, ¿vas a venir?” “No”. “Sí, vas a venir”.

De acuerdo a esta primera modalidad, que se constata acabadamente en la serie de films que se apropian de las convenciones del melodrama bajo la impronta singular del director, el ámbito doméstico aparece como el terreno del poder represivo. En efecto, durante las últimas décadas del siglo XIX, la constitución de la nación argentina instaló la delimitación de las esferas pública y privada. Si bien la vida doméstica se suele identificar como el ámbito propio de las mujeres, siguiendo a Dora Barrancos (2010), eran los varones quienes disponían a su voluntad del espacio de la intimidad en tanto instancia probatoria

del gobierno. Es así que, regulados por la norma patriarcal, lo público y los intereses privados nunca han operado de manera separada en los hechos. Barrancos explica:

Uno de los valores fundamentales de la sociedad, que iba a dar sin prisa y sin pausa con el siglo XX, lo constituía el culto de la madre virtuosa y de la esposa fiel y cuidadora. La vida familiar fungía como la puerta de entrada al ágora del orden republicano, y como los varones dispensaban en este la participación femenina, hacían creer que la antecámara de la sociedad, el hogar, era lo más importante y que ahí reinaban las mujeres. (2010: 94)

Lo público, el escenario masculino por antonomasia, y lo privado, el ámbito de la vida doméstica donde se confinaba la presencia femenina, componen, por tanto, una de las divisiones más significativas de la Modernidad.

En este marco, la topografía a la vez concreta y simbólica de la *casa* constituye una unidad narrativa para reenviar al imaginario de la vida cotidiana en familia, donde el amor y la ternura aparecen como formas de atenuar la exposición de la sexualidad ahogada por los códigos morales, cuyas decorosas y previsible elipsis sustraen a las relaciones sexuales de la mirada de la cámara. Si bien las manifestaciones del deseo no se restringen a los varones, son ellos quienes regulan sus alcances y condiciones. Así, por ejemplo, en *La calesita* (1963) se enlazan historias de amor interrumpidas por circunstancias exteriores (los mandatos religiosos, la viudez) que, para las mujeres, se presentan como irrevocables (en cambio, como sucede con el protagonista de *Más allá del olvido*, lejos de cancelar la vida sexual y afectiva, la viudez impulsa la historia). Pensada inicialmente como una miniserie musical de cuatro episodios para la televisión, *Del Carril* protagoniza también la versión cinematográfica de *La calesita*, donde personifica a un calesitero que va desandando los recuerdos de su vida ligada al radicalismo (cuando este era un partido popular que se enfrentaba a los caudillos conservadores). Por medio del ejercicio de rememoración, el film realiza un extenso recorrido por la historia política de la Argentina entrelazada con la de su familia. En este punto, resulta interesante observar el primer *flashback*, que se remonta a la historia de su madre, una “chinita cuatrera” de carácter fuerte

que consigue sacarse de encima a un soldado que la acosa y, como señal de reconocimiento, recibe del coronel un poder de mando que usa para ordenarle a un apuesto recluta que la bese, a lo que él contesta que no obedece órdenes de ningún “sargento con polleras” (tiempo después de aquel flechazo, se concreta el romance cuando él le dedica una serenata).



Fanny Navarro interpreta a la madre del protagonista en *La calesita*

Sí es no

Una segunda modalidad que podemos identificar en relación con los modos de construcción cinematográfica del deseo de los personajes femeninos se presenta bajo la forma inversa a la anterior: la mujer que manifiesta su deseo es castigada mediante la humillación, la patologización o la muerte.

Según la matriz patriarcal que se proyecta en la obra de Del Carril, los sentimientos transparentan certezas: el nudo que mantiene atados el sexo, el género, el deseo, la sexualidad, el afecto no admite hilos sueltos ni

regiones opacas. Cuando este complejo sistema vacila o se resquebraja, como pasa en *La sentencia* (1964), en *La Quintrala* (1955) o en *Amorina* (1961), las mujeres quedan asociadas a la locura, una acusación difusa que sirve para explicar cualquier desvío, como si estuviesen poseídas por fuerzas oscuras. Si los personajes femeninos se salen de los protocolos, el guion les confiere la hipérbole de lo irracional. Y cuando el deseo ya no puede domarse, les adviene la soledad o la muerte.

Estas dos modalidades descriptas hasta aquí exhiben la oscilación incesante entre el peligro y el placer. El cuerpo, el erotismo, la vida sexual de las mujeres aparecen cercados por la violencia y la coacción, la violación y la explotación, junto con otras formas frecuentes de humillación, y por la exploración —incipiente, más bien pávida— de la sensualidad, de la curiosidad y del erotismo, tal como aparece de manera ejemplar en *Las aguas bajan turbias*, donde la vida rural, como había sucedido en su antecedente *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y en su contemporánea *Los isleros* (Lucas Demare, 1951), con sus riñas de gallos y sus fiestas criollas, está franqueada por raptos agresivos que se manifiestan en peleas o en violaciones. En efecto, la célebre tesis del film se expone a través del abuso que los explotadores realizan de las mujeres, quienes, junto con la fuerza de trabajo, son las únicas “propiedades” de los explotados. Por cierto, esta obra emblemática contiene un personaje decisivo para el primer tramo de la historia: no se trata de las lavanderas que “se persignaban y huían hablando apuradamente un guaraní asustado y tenebroso”, ni de la mujer de vocación maternal que “está muy vieja pa’ ir p’al norte”, tampoco de Amalia, la pobre muchacha que acompaña al héroe en la ilusión de su porvenir, sino de Flor de Lis, la mujer independiente, segura de sí, que goza de su ímpetu, de su sexualidad, que trabaja y gana su propio dinero.

En 1961, diez años después de *Las aguas bajan turbias*, vuelve a delinearse la figura de la madre en oposición a la figura de la mujer moderna, dejando entrever procesos de transformación de las costumbres en torno de la vida sexual y amorosa. En *Amorina*, cuyo nombre refiere a “una mujer llena de amor”, tras la fachada de una madre sufrida, llena de frustraciones, ya que se siente abandonada por su familia, Amorina encubre una personalidad manipuladora que, mediante el chantaje emocional, pretende conservar a todos bajo su órbita: “Existe un tipo de mujeres que edifican

su felicidad viviendo aventuras que solo existen en su imaginación. Son las mitómanas. Otras, en cambio, son capaces de jugar una farsa perfecta”, dictamina el psicoanalista. Su monotonía se trastoca cuando se descubre engañada. “La única que no me falla nunca es mi hermana. Y... la pobre tampoco tiene vida”, dice Amorina. Esbozada como “una solterona llena de resentimiento”, esta mujer con lentes, artilugio que remarca su concentración intelectual, enuncia con escepticismo su visión con respecto al discurso del amor diciéndole a su sobrina recién casada: “No hay luna de miel que no se convierta en luna de hielo”. Pero es el personaje de la amante del marido de Amorina quien renueva las figuraciones de lo femenino al encarnar a una investigadora exitosa, doctora en Química, que planea dejar su trabajo como empleada para formarse en el exterior, aunque en el fondo le cueste desprenderse del romanticismo que la mantiene atada a la relación: “Te quiero tanto que me resigno a todo, hasta a compartirte”.

Vale la pena recordar que, desde los inicios de la industria cinematográfica nacional, la madre como guardiana del orden familiar ha sido una figura recurrente. Si el lugar preestablecido de la mujer se disuelve en el rol que le confiere la maternidad, el destino del deseo femenino se expresa en torno a dos figuras contrapuestas: la esposa y la prostituta. La figura de la mujer “decente”, que debe frenar los deslices de su marido para posicionarlo de acuerdo a los imperativos del honor que dicta su virilidad, aparece con insistencia en esta etapa del cine nacional que invoca el poder restaurador de la familia. Su contracara, la mujer “indecente”, retoma los típicos motivos del tango prostibulario. Mario Berardi señala:

Si la *esposa* es abnegada, paciente y trabajadora, la *otra mujer* es sensual y seductora. En medio de la dicotomía *esposa abnegada-mujer indecente* se perfila una nueva figura, que juega su ambigüedad entre esos dos polos: la *mujer moderna*, joven, independiente, de ambiente ciudadano, que testimonia la aparición de nuevos personajes sociales. (2006: 125-126)

Los films de Del Carril ponen en escena tres dimensiones clave que expresan el afán por conservar modelos tradicionales, a la vez que las derivas de los personajes femeninos revelan las crisis de la maternidad como eje rector de la vida de las mujeres, de la heteronomía

tanto económica como erótica y de los contratos explícitos e implícitos que ubican al deseo y a los placeres como parte de las normas y de las convenciones.

Así, pues, el prototipo de la *mujer moderna* apenas está delineado como un emergente de las transformaciones de la vida cotidiana de los sexos, tal como se plasman en una serie de mutaciones que se oponen al universo de la familia tradicional, donde el desarrollo profesional y laboral de las mujeres por fuera del hogar, como en los casos de *Amorina* o de *La sentencia*, aparece vinculado al disfrute de la sexualidad al margen de la vida matrimonial.

Ni sí, ni no

Pese a que las clausuras ejemplares no diluyen los conflictos y las denuncias previas, encuentran una solución individual personificada en la figura del narrador que centraliza las historias dándoles una resolución. Por eso, la tercera modalidad, “ni sí, ni no”, se pone de relieve cuando la mujer aparece como una figura insondable, petrificada, como si fuese una espectadora a la espera de que los acontecimientos ocurran, cuya mirada silenciosa se reserva para sí la facultad de no dejar traslucir sus secretos. A partir de una poética que exalta el lirismo visual de los claroscuros, el erotismo se despliega como una amenaza a los cánones de la moral. La inminencia de tal desborde se representa metafóricamente por medio de planos que encuadran durante unos segundos a las mujeres observando reservadamente el entorno, la mayoría de las veces a través de ventanales o de rendijas. Sobre el rostro vagamente altanero o extraviado, se irradian las marcas del espacio privado que sólo puede traspasarse con la mirada. Las franjas de luz grafican las sombras, las desavenencias, las furias contenidas. *Esta tierra es mía*, *La Quintrala* y *Más allá del olvido* (1956) incluyen numerosos planos que hacen foco en mujeres que ocupan el centro del encuadre y fijan la mirada en un hombre, fuera de campo, que llama su atención. Entre su cuerpo y la cámara se interponen objetos, o sea que no hay un acceso directo a lo que esas miradas estarían conteniendo y proyectando, si bien en cada caso pueden inferirse los deseos y los pensamientos que movilizan la observación, presentada como un acto prohibido que ellas

buscan, aunque no siempre logran, transgredir. En *Esta tierra es mía* hay un gag muy breve que demuestra esta situación, que en los otros films mencionados se desenvuelve cabalmente y sin humoradas: en un establo, la mujer está agachada ordeñando una vaca; cuando se asoma para espiar al galán, el animal le golpea el rostro con la cola y ella vuelve entonces a su posición inicial.

En este punto, si bien el deseo está atravesado por el consabido muestrario de presunciones y valoraciones que polarizan el reparto binario de los sexos con respecto a los espacios públicos, sociales, laborales y familiares —como parte del decorado, muchas mujeres son apenas dóciles cebadoras de mate, amas de casa sacrificadas, obedientes empleadas domésticas—, la posibilidad de cuestionar los parámetros hegemónicos de la feminidad aflora, sugestivamente, entre balcones, celosías y barrotes. Se trata de expresiones plásticas y simbólicas que encuadran al mismo tiempo que ocultan. Por lo tanto, la reclusión y la clausura no son totales. Hay canales, hendiduras, resquicios por donde el mecanismo de la mirada se abre paso a través de la penumbra, intentando vislumbrar alguna escapatoria a la asfixia que producen las exigencias de comportamiento que pretenden encerrarlas en su casa como si fuese un convento, un manicomio o una prisión.

Como un velo que acarrea una imposición cultural o que guarda un enigma, los claroscuros y los contrastes de la iluminación habilitan una doble lectura: los rostros quedan encarcelados y reclusos a una vida sedentaria, o bien son portadores de miradas que presagian un porvenir más despejado. El realizador no dispone estas opciones como excluyentes. La tensión entre el ver y el no ser visto se imprime sobre el cuerpo femenino utilizado como soporte significativo, por medio de una elaboración expresionista de las imágenes que operan como marcadores de errancias subjetivas y disquisiciones delimitadas por el perímetro que buscan cruzar.



Ana María Lynch en *La Quintrala*

Atmósferas melodramáticas y problemas de género

A finales de la década de 1940, se consolida en el cine argentino un paradigma figurativo al servicio de una cosmovisión que aspira a una coherencia tranquilizadora, caracterizada por el optimismo sentimental, el triunfo de la familia y el trabajo honesto. Un rasgo distintivo de su narrativa es la carencia de ambigüedades: los factores expresivos confluyen en la univocidad y en la transparencia. La matriz del melodrama fue insignia de esta etapa cinematográfica de la Argentina. “Sucede que este género trabaja, mejor que cualquier otro, la problemática de las relaciones familiares, y el ‘gran relato’ del cine de la década del cincuenta es, precisamente, el de la *construcción de la familia*”, puntualiza

Berardi (2006: 120). Pero, hacia la segunda mitad de la década de 1950, la crisis de este modelo introduce dislocaciones: cierto malestar prorrumpe como síntoma de la desintegración del costumbrismo. El enrarecimiento de los lazos familiares desnaturaliza la pertenencia a un universo de valores compartidos entre las distintas generaciones. Sin embargo, tal como observa Gustavo Aprea, “la negación del *melodrama filmico* como género reconocible tiene como contraparte una expansión de las características de la *enunciación melodramática* a otros aspectos de la cinematografía argentina” (2003: s/n).

A lo largo de la filmografía de Hugo del Carril proliferan los romances y las decepciones, los juegos de seducción y los desencantos amorosos, los crímenes aberrantes y las pasiones incontrolables. Estas derivas narrativas se desarrollan, de comienzo a fin, en *El negro que tenía el alma blanca* (1951), *La Quintrala, doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, Más allá del olvido*, *Culpable* (1960), *Amorina*, *La calesita* y *La sentencia*, especialmente gracias al despliegue actoral de Ana María Lynch, Laura Hidalgo, Tita Merello, Fanny Navarro y Virginia Lago. No obstante, también en aquellas películas marcadas a fuego por un tono épico y por una orientación ideológica declarada, para narrar la explotación de los labradores de la precordillera, de los cosechadores en el Alto Paraná, del campesinado de Santiago del Estero, de los recolectores de algodón en el Chaco, como asoma en *Surcos de sangre* y se consolida en *Las aguas bajan turbias*, *Las tierras blancas* y *Esta tierra es mía*, el dramatismo que involucran los peligros y los placeres de la vida amorosa y sexual marcha en paralelo a la cruda figuración de los enfrentamientos sociales. El melodrama —entendido aquí, en un sentido amplio, como una forma de la imaginación que vuelve ostensible el desborde emocional— alcanza la totalidad de las producciones, desde su ópera prima arrabalera —estrenada el mismo año en que grabó *Los muchachos peronistas*—, *Historia del 900* (1949), hasta su último film, *Yo maté a Facundo*.

Las situaciones dramáticas fluyen por un paisaje musical. De modo que para subrayar la fluctuación de los estados de ánimo en torno de las rutinas y las rarezas del amor, se añaden piezas de música incidental cuyas cadencias, penantes o esperanzadoras, producen la impresión de que el sentimiento se desprendiera naturalmente de lo que se ve. Sus códigos armónicos y melódicos procuran expresar la magia que

corre por los cuerpos de los enamorados (siempre, invariablemente, una pareja heterosexual) cuando intercambian miradas furtivas, cuando contemplan el retrato de la persona que anhelan, cuando sellan su predestinación en un beso infinito.

La atmósfera melodramática se alimenta, asimismo, de acciones y eventos musicales inscriptos en la diégesis, que empatizan con la configuración emocional de las escenas. El cancionero popular y la música orquestal adquieren una presencia notoria. No solo, como es evidente, en *Buenas noches, Buenos Aires* (1964), musical que en su apertura recrea los rituales del cortejo decimonónico en Francia y que termina con un zapateo enérgico de malambo. En todos los films, los episodios del discurso amoroso distribuyen las sonoridades en función de espacios que diferencian con claridad los lugares que pueden ocupar las mujeres y los que corresponden a los hombres, desde los números interpretados por una cancionista en *Historia del 900* hasta las guitarreadas comandadas por varones, el galanteo en la pista de baile, los pulcros vales ejecutados por una pianista en el living de la casa familiar, el ambiente desfachatado de la milonga, el concurso de twist, las declaraciones a través de serenatas, las tertulias y las fiestas. En el cine de Del Carril, la música acompaña y refuerza las secuencias donde la acción cede su lugar a la puesta en escena de los afectos.

Tal como han señalado las críticas feministas desde mediados de la década de 1970, el universo femenino suele aparecer entretejido con el melodrama, ya sea al centrar las historias en el espacio doméstico o al presentar los conflictos familiares, sociales y políticos envueltos por un sentimentalismo descollante. En esta línea, Del Carril acentúa una serie de oposiciones, delimitadas con claridad, que refieren al deseo y a los problemas que su manifestación conlleva en contextos que disponen inclusiones y exclusiones basadas en la diferencia sexual: lo público y lo privado; el afuera y el adentro; la virtud y el pecado; la mujer devota, casta, virginal y la mujer fatal, seductora, caída en la noche; la madre abnegada y la amante; la casada y la solterona; la muchacha de barrio y la atorranta. Ahora bien, en vez de encumbrar las jerarquías vigentes en nombre de la familia, de la patria y de la propiedad, se propicia una identificación con los pormenores de la vida cotidiana, con las pugnas entre los ricos y los barriobajeros, con los abusos que sufren los personajes. El clima melancólico que rodea las historias, matizadas por el espíritu

del amor romántico, deja entrever una voluntad de desobediencia a los destinos que se muestran como implacables. Según César Maranghello, Del Carril subvierte la oposición entre quienes dictan la ley y quienes habitan el mundillo desclasado del arrabal: “el universo del bajo es seductor, tiene música, color, peleas, payadas”, mientras que el de las clases acomodadas “es plácido, gris, monótono” (1993: 18). Los antagonismos indeclinables vuelven evidentes las líneas de fuga.

Protagonistas o figurantes, las vicisitudes de las mujeres que atraviesan estas historias exhiben la fuerza de las prohibiciones, los efectos de la dominación (y su participación relativamente activa, como sujetos dominados, en tal relación) y las formas de resistencia que salen a media luz cuando quieren trasponer los umbrales del claustro familiar. Sucede que los personajes femeninos se mueven por los carriles sinuosos del deseo. Y el deseo, que irremediablemente señala una falta, conserva su negatividad en la experiencia de los sujetos sexuados.

“No he venido a confesarme”. “¿A qué has venido, entonces?”, pregunta el jesuita. “A sentir vuestra presencia”, susurra. Con el torso descubierto, incitada por su vida lujuriosa, Catalina de los Ríos y Lisperguer, alias “la Quintrala”, se flagela hasta desplomarse. “Soy una mujer y mis pecados son de amor”, afirma. Ninfómana, temeraria, lasciva y criminal, “la mujer del látigo”, como se la solía llamar en el Chile del siglo XVII, recibió su apodo de una planta venenosa y parásita que secaba los árboles después de enredarlos. “Es asombrosa la imaginería barroca de Hugo del Carril, mezclando la cruz con la espada [...] y el sexo con el éxtasis espiritual”, indica Maranghello (1993: 40). Por la audacia para extraer del sacrilegio goce y abyección, mezclando sexo, muerte y misticismo, *La Quintrala* se podría ubicar en un arco que iría de *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946) a *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004), pasando por *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957) y, sin dudas, por *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984). Las escenas de seducción alrededor del confesionario y el caleidoscopio de tentaciones pecaminosas que se le aparecen al cura en los sueños emparentan a las damas rebeldes de la familia O’Gorman—Camila y su abuela, Ana María Perichon de Vandeuil y Abeille, alias “la Perichona”—, con la perversa Lucrecia Borgia de la colonia, que el cineasta puso a rodar por encargo de Ana María Lynch.



Ana María Lynch y Antonio Vilar en *La Quintrala*

Desvíos, encuadres y disidencias

Si la sexualidad se enfoca a partir de su costado más íntimo y singular, en su ligazón con los fantasmas, las razones y los saberes del cuerpo, con sus limitaciones, sus cargas instintivas y sus fuerzas imprevisibles, con sus contradicciones y su potencia variable, la subjetividad preserva una dimensión material donde lo corpóreo, lo psíquico y lo social se entrecruzan. Según Teresa de Lauretis,

la sexualidad es el lugar desde donde el sujeto (re)elabora la imagen de sí y del cuerpo erótico en el encuentro con el otro o con la otra, (re)elabora su propio saber corpóreo y su propio conocimiento, los modos de relacionarse y de obrar en el mundo. (2000: 169)

En el cine de Hugo del Carril el deseo desordena pasiones que el cineasta, abrazado a la nostalgia de las cosas que han pasado, se esfuerza tenazmente por encuadrar.

El amor que triunfa por sobre toda clase de dificultades y de barreras sociales, un motivo legendario del imaginario popular, resulta procesado por la retórica del melodrama que, hacia los años cincuenta, conforma un modo de enunciación bastante flexible: la familia nuclear, el trabajo honrado y el romance se presentan como claves de una felicidad que, si bien constituye el horizonte —y el techo— de los anhelos que persiguen los personajes, nunca se consuma, ya que proliferan las incertidumbres y los conflictos que perturban la tranquilidad de la topografía doméstica. En este sentido, *Una cita con la vida* (1958) resulta excepcional por presentar la errancia de una pareja de jóvenes rebeldes que deambula sin refugio por una Buenos Aires inquietante. No es ninguna casualidad que haya sido Victoria Ocampo quien, tras haber quedado entusiasmada con la lectura de esa historia de amor, envió una carta a José Bianco para que le entregara el libro a Del Carril.⁵

Es así que las resoluciones no llegan a contrarrestar el malestar que tiñe con un nimbo lacrimoso las vivencias y las fatalidades, como el aislamiento en el que terminan cayendo las protagonistas de *La Quintrala* y de *Amorina*, sumidas en la locura, en la soledad, en la clandestinidad. Este devenir se parece, ciertamente, al de aquellas “heroínas de sentimientos ambivalentes hacia la casa que habitan atemorizadas o intimidadas por el entorno o penetrando activamente en espacios prohibidos como avance transgresor de una identidad y sexualidad ajenas a la ley del padre”, que Ana Amado (2004: 356) encuentra en las “ficciones domésticas” de Beatriz Guido.

La soledad de las pasiones se multiplica en los triángulos amorosos que hacen peligrar la integridad y la fidelidad de la pareja sobre la que se asientan las costumbres familiares. Esta clase de relaciones íntimas, apoyadas en una doble moral que no está exenta de tormentos románticos, suele componerse por un hombre, atado de por vida a su esposa, hogareña, diurna, bondadosa y maternal, que se ve atraído por otra mujer, seductora, presumiblemente engañosa, que lo hace desbarancar. Del Carril narra dos historias con estas características harto conocidas: la de *Amorina*, donde Tita Merello se arroja a la interpretación de una mujer sufrida que descubre a su esposo con una amante moderna, y la de *Más allá del olvido* —inspirada en la obra maestra

5. La anécdota es narrada por Eduardo Paz Leston (2015: 102).

Más allá de la estrella

del romanticismo, *Brujas, la muerta* (1892) de Georges Rodenbach—, que también podría pensarse como el retrato de un triángulo amoroso. La peculiaridad es que transcurre a destiempo: Laura Hidalgo (por entonces considerada “la princesa del folletín”, en los comienzos de su carrera era comparada con Hedy Lamarr y luego, como Greta Garbo, decide retirarse para no volver a actuar nunca más) juega el papel de una esposa elegante y romántica, que muere trágicamente, y el de una prostituta de varieté que viene a sucederla. Como en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y como en *Fascinación* (*Obsession*, Brian De Palma, 1976), el imaginario del doble, “de la duplicación como confusión de identidades o como drama simbólico del descubrimiento del yo”, que Amado (2004: 362) observa en *La mano en la trampa* (Torre Nilsson, 1961), pone de relieve las figuras de la intrusa y del fantasma: “no es a mí a quien veás”, replica la protagonista desconsolada. Luces y penumbras, planos contrapicados, encuadres que jerarquizan diagonales y fundidos a negro son los principales recursos estilísticos que marcan la sujeción femenina al circuito familiar.



Laura Hidalgo y Hugo del Carril en *Más allá del olvido*

Pero hay un caso que cambia de vértice: *La sentencia*, con alguna reminiscencia de *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946), un *western* que Laura Mulvey (1989) indaga como prototipo de “*woman’s film*” por estar centrado en la crisis de la identidad sexual de la heroína que se siente atraída por dos hermanos diametralmente opuestos. “¡Yo voy a hacer siempre lo que se me canta la gana!”, le dice la protagonista de la película de Del Carril a su marido, mientras el hermano la acusa de “descarada” cuando intenta seducirlo insistentemente. Por cierto, este es el único personaje protagónico que parece contener algunas pistas de la ardua deconstrucción, apasionada, dolorosa, de los vínculos amorosos: de “profesión inconfesable”, como atestigua su amiga, “le gustaba, bueno, eso, hacer el amor”. Recordemos que en *Las aguas bajan turbias*, Flor de Lis, mujer independiente hasta que se enamora, también es una trabajadora sexual: esta coincidencia no es una casualidad, ya que la figura de la mujer hogareña se presenta al margen del deseo sexual, bajo la ecuación mujer=madre. De todos modos, en *La sentencia* la focalización redime al personaje que le dispara hasta matarla cuando la encuentra con otro. “Perdoname”, alcanza a decir antes de morir. Todo el film es un largo juicio que se pone al servicio de racionalizar y de comprender, fraternalmente, la génesis del impulso femicida. La voz en off de Del Carril cierra el relato con una imploración: “Para las mujeres como Betina, que pidió libertad y no la tuvo, y para los muchachos como Hilario, que pidió amor y no lo tuvo, yo pido ¡justicia, justicia!”. De un lado, el brutal asesinato del personaje por el solo hecho de que su cuerpo siga unas coordenadas que la razón patriarcal no entiende. Del otro, el sentimiento ultrajado del protagonista con el que el cineasta se equipara al exigir una correspondencia para su amor incomprendido. ¿Acaso se trata de dos injusticias simétricas? El enunciado coloca en un mismo nivel el reclamo de libertad (que la mujer paga con su vida) y el reclamo de amor (por el que el hombre la asesina).

Para Maranghello, Del Carril “ha hablado del amor como del único aliado para enfrentar la hostilidad del mundo” (1993: 49). El amor, sí, en clave heterosexual, que los personajes femeninos llevan como una flecha clavada, como una señal de fuego que les consume la vida, la mayoría de las veces como experiencias destructivas. El deseo es sistemáticamente castigado por las reglas que organizan el obrar acorde a lo que se postula como bueno o malo. ¿Cómo narrar un “crimen

pasional” cuando las pruebas de su aberración se vuelven insoportables hasta para el mismo director, que tiene que salir a vociferar un pedido de reparación? ¿Cómo se puede defender la concepción del amor como fuente de toda felicidad, de trascendencia o de autorrealización, sin presuponer la obligación de que las mujeres deban aceptar (y amar) su propia sumisión? La filmografía de Del Carril no da respuestas originales; lo que consigue es demostrar las previsibilidades y las limitaciones del drama romántico.

De cualquier modo, como ocurre también en el *western* criollo de enfoque revisionista *Yo maté a Facundo*, la recreación de la vida cotidiana del asesino del caudillo no implica una adherencia al punto de vista del personaje. Todo lo contrario: la cercanía con respecto a Santos Pérez, que muta de gaucho bueno a violador, delincuente a sueldo y prepotente acomodaticio, hace que su crueldad se vea aún más descarnada. Así y todo, una columna tan breve como sugestiva que se titula “Que sí... que no...”, publicada por el diario *Última hora* el 1° de junio de 1975, al calor del estreno del film y bajo la firma “C. F.”, dice lo siguiente:

El rostro de la única mujer del reparto, el de Norma Sebré, cobra toda la significación que hoy se le asigna a la mujer en este mundo actual, que se permite —y con razón— celebrar el ‘Año Internacional de la Mujer’ con millones de valiosas triunfadoras. Y así, sin que Norma Sebré sea una gran actriz, resulta un rostro que vale por sí mismo. Y que es un aporte a una película que resultó una promesa no lograda. Una promesa que por otra parte se esperaba con expectativa, ya que marcaba el retorno a la dirección de Hugo del Carril. Lamentablemente, del Carril parece haberse quedado en un estilo que, para nuestros días, resulta algo parsimonioso.

Parsimonioso: la perspectiva de género que estas líneas escritas por Clara Fontana⁶ dejan asomar ilumina el anacronismo entre la figuración

6. Agradezco a Ana Broitman por ayudarme a reponer la referencia de las iniciales de Clara Fontana, quien trabajó para diversos medios como periodista especializada en crítica de cine.

de lo femenino y el presente sociocultural signado por un cambio de época. Por cierto, los años sesenta y setenta dan cuenta de la confluencia de una situación histórica singular para las mujeres. La creación de un “modelo joven”, producto de la economía del consumo, la masificación del acceso a la educación universitaria, el movimiento *hippie*, la oposición a la guerra de Vietnam, el movimiento afroamericano del *Black Power*, la Revolución cubana, la Primavera de Praga, el Concilio Vaticano II, la Revolución cultural china, las luchas independentistas de liberación nacional en Asia y África, los movimientos antiimperialistas de América Latina, las luchas de las minorías étnicas, el Mayo Francés y, en nuestro país, el Cordobazo, el Rosariazo y el Mendozazo suelen enumerarse como hitos de una ola de transformaciones radicales que afectaron, en lo que respecta a este capítulo, las formas de entender socialmente las diferencias de género, la sexualidad y las relaciones familiares. En América Latina, la llamada “primavera de los pueblos” resultaría quebrantada por la represión política e ideológica de las dictaduras militares, en el contexto global de un giro reaccionario que tuvo en los gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Thatcher su expresión más acabada.

El ingreso de las mujeres al mundo del trabajo, su acceso a la formación universitaria, la participación en la vida política a través de la militancia, la regulación de la fertilidad y la posibilidad de gozar de una vida sexual menos coercitiva a partir del uso de los métodos anticonceptivos contribuyeron a esbozar la Argentina moderna. En este marco, las organizaciones feministas se formaron en un clima de represión cultural por parte de la dictadura encabezada por el General Juan Carlos Onganía (entre 1966 y 1970), que pretendía confinar a las mujeres a los moldes conservadores de la tradición patriarcal. A la sombra de este panorama estrecho en términos de un horizonte libertario, sus reivindicaciones políticas estuvieron principalmente ligadas al derecho a decidir sobre el propio cuerpo y a gozar con plenitud de la sexualidad. Se constituyeron grupos de reflexión y autoconocimiento llamados “de concienciación”, acerca de diferentes temas de interés, tales como la cuestión de la maternidad y la relación con la madre, con el padre y con los hijos, la dependencia económica y el vínculo con el dinero y con el jefe del trabajo, la sexualidad, la primera menstruación, el orgasmo, etc. Para la historia de las mujeres, la década del sesenta significa, entonces, un momento crucial

dentro del proceso emancipador, que se llamó “segunda ola” o “Nuevo Feminismo”. Este fenómeno, cuya formación se remonta al término de la Segunda Guerra Mundial, se destaca por el incremento de autonomía sexual y por la reducción de la “protección” masculina, en el marco de una crítica de grandes alcances a la violencia sexual en complicidad con instituciones estatales, privadas y eclesiásticas. Como señala Vance,

esta ola de feminismo conmovió a las mujeres al hablar de lo que había por debajo de las convenciones cotidianas y de la realidad social reconocida. El entusiasmo del feminismo, su capacidad de impulsar a las mujeres hacia cambios extraordinarios en su vida, cambios que fueron tan gozosos e inesperados como emocionantes y temibles, vino de la ruptura del silencio y de nombrar lo innombrable. Esta revelación, junto con el pensamiento y el análisis que inspiró, fue radical y revolucionaria: cambió la vida de las mujeres. (1989: 47)

Las pautas de comportamiento consideradas normales y correctas con relación al sexo fueron puestas en discusión, al tiempo que se procuró desnaturalizar su asociación con lo pecaminoso y lo prohibido. Isabella Cosse (2010: 88) interpreta estos años como el escenario de una “revolución discreta” que ha conmovido la doble moral sexual y legitimado nuevos patrones de conducta respecto a la sexualidad, no obstante los vectores del paradigma doméstico establecidos por las desigualdades de género y las uniones matrimoniales heterosexuales no hayan sido por completo desplazados.

El cine de Del Carril reúne indicios de estas transformaciones, pero sin expresarlas de manera activa y diversa precisamente porque en su obra la opresión no consigue pasar a una modalidad capaz de problematizar, de pensar, de siquiera nombrar el sistema que reparte inequitativamente capacidades e incapacidades. Su aporte es módico y excepcional en un contexto plagado de comentarios misóginos (como el de Carlos Burone,⁷ periodista

7. La nota se titula: “Las flagrantes inexactitudes históricas abruma a una mediocre película nacional dirigida por Hugo del Carril”. Fue publicada por el periódico *La Opinión* el 30 de mayo de 1975.

de *La Opinión*, que critica a la “conspicua gringa” por el uso de “pestañas postizas dignas de la renombrada Casa Pozzi”) o sobredeterminados por el contenido popular y nacionalista (como el de Abel Posadas, colaborador de la revista *Crear en la cultura nacional*).

Por más que sea plausible interpretar el final de *Las aguas bajan turbias* como un espejo del proceso de inserción en el desarrollo industrial por parte de los sectores que dejaron el campo rumbo a las ciudades, “donde la mujer despliegue su protagonismo junto con el hombre”, como sostiene Kriger (2009: 197), en el panorama cubierto de pautas morales que aprisionan a los personajes en el reino de las emociones, los femicidios se codifican como crímenes pasionales y las violaciones sirven como medio para la conquista. De nuevo: no es que el enfoque vaya de la mano del violador, sino que el punto ciego de la obra está acorralado por la visión masculina. Hay bemoles. Son más bien pocos. Las mujeres soportan las agresiones; jactanciosos, provocativos, pendencieros, los varones sin embargo no siempre salen airosos. El guion cultural que se impone sobre ellos también es severo (aunque resulte, desde luego, tanto menos cruel).

Esto se debe a que el hombre, tácita o explícitamente puesto en el centro de los argumentos, desde donde se imparten las elucidaciones y los márgenes de acción, se percibe como víctima de los sentimientos, como un individuo sensible, sencillamente enamorado, que sufre, que padece, que va por la vida cargando su cruz. Como en un lamento de tango, como si estuviera desconcertado al no poder advertir por qué razón lo que él ve como un destino no coincide con el deseo de la mujer anhelada, el personaje masculino transforma la falta de reciprocidad en factores extrínsecos, por lo tanto pasibles de ser dominados. Hoy por hoy, no quedan dudas cuando una mujer manifiesta su negación, lo cual obviamente implica reconocer su autonomía y su capacidad de expresarse; en cambio, para el imaginario que repercute en la obra de Del Carril, la coreografía de los cuerpos mantiene a los personajes cautivados por una moral que se alimenta de la retórica tanguera. Ello explica, además de la visión compadrita, la constante rivalidad que sobrevuela las relaciones entre mujeres que pertenecen a una misma generación y, a la vez, su contención de las emociones fuertes, como el enojo, en contraste con la exteriorización física de las pulsiones agresivas por

parte de los hombres, que resuelven los conflictos batiéndose a duelo o recurriendo a otras formas de violencia.

Palabras finales: hacia la conquista del “no”

En estas páginas se ha buscado indagar la obra de Hugo del Carril pensando cómo la elaboración de los personajes femeninos interviene activamente en la construcción de sentidos con respecto al género. Esta concepción permite tomar distancia de tres maneras extremas de pensar el cine, que suelen reaparecer cada vez que se indagan las figuraciones del cuerpo y de la sexualidad: como un aparato que manipula las posiciones de la audiencia, como el reflejo de una realidad exterior a los acontecimientos filmados o como un trampolín para que las interpretaciones puedan lanzarse a su albedrío. Las imágenes que desplazan la femineidad tradicional, basada en la pasividad, en la indefensión y en el papel de víctima, ponen de relieve las representaciones escurridizas del deseo respecto de la delimitación de lo público y lo privado, la emergencia de un tipo de mujer moderna que contrasta con la moral sexual tradicional y la construcción de los personajes femeninos a partir de los conflictos que suscitan sus experiencias sexuales.

El horizonte sentimental y afectivo de la filmografía indagada solo admite una convicción: amor o desamor. De una vez y para siempre. La posibilidad de dudar o de cambiar el rumbo de las circunstancias excede los límites de lo imaginable. Fuera de campo queda, en definitiva, la única expresión asertiva y en primera persona propiamente dicha: “no es no”. Una forma, una batalla del feminismo, que se pronuncia al tomar decisiones. Una modalidad que en esta filmografía no acontece. La historia, como se sabe, es ante todo una elección y una consecuencia de los límites de esa elección.

Las representaciones del universo sexual y familiar son elaboradas al margen de los ecos más visibles del proceso social, político y económico que conmovió la estructura de la sociedad. Sus films no contienen referencias explícitas al partido justicialista, a sus líderes o a las masas; tampoco retratan el mundo de las trabajadoras, especialmente de las obreras de las fábricas, ni el acceso de las mujeres a la ciudadanía política. Contra

todos los prejuicios, como dice Kriger, no puede hablarse de rupturas en su filmografía ligadas al ascenso y a la caída de Perón:

Otorgó credibilidad a los roles que encarnó, quizá porque asumió una fuerte exposición personal de sus ideas durante y después del peronismo. Fue creíble en su papel de campesino y en el de acomodado burgués urbano, fue creíble para la sociedad argentina que se encontraba en pleno cambio y rescataba su coherencia. (2006: 60)

En efecto, el personaje de Tita Merello en *Amorina* toma distancia de la representación de una madre de orígenes proletarios, como las que por entonces estaba acostumbrada a interpretar. En este sentido, Omar Acha señala:

Los rasgos tangueros o milongueros, los temas prostibularios, eran aspectos residuales de los roles de mujeres humildes y decididas que habían hecho famosa a la actriz. Esa marca artística se transformó en el compuesto mujer-madre-popular porque el peronismo hizo socialmente enunciable, e incluso insoslayable, que lo femenino subalterno, y más específicamente obrero, interesara la cuestión de la maternidad y sus peculiaridades. (2013: 143)

Curioso, por cierto: en la filmografía de Del Carril no hay muchachos ni muchachas peronistas; una decisión que, tal vez, se hubiera revertido si rodaba la película sobre la vida de Eva Duarte, que sería una ficción con aportes documentales, según anunció con bombos y platillos en 1971, después de reunirse con el General en su residencia madrileña. Como era de esperar, la noticia desplegó una catarata de rumores, entusiasmos, opiniones adversas, inesperados votos de confianza —“Si Hugo del Carril lo hace, estará bien”, declaró María Elena Walsh al diario *Crónica*—. ¿Podría haber sido una ocasión para aventurarse en nuevas formas que desborden las leyes del melodrama y los verosímiles del costumbrismo que mantenían sujetado el universo sexual y afectivo? *Ex post facto*, no es más que un juego retrospectivo para la imaginación.

Con todo, el sufrimiento amoroso sigue despertando fascinación. Hay que mirarlo de cerca para descubrir que las lágrimas, los suspiros y los gritos que prodigan los personajes femeninos no necesariamente cancelan la posibilidad de significar un pasaje hacia otras configuraciones sensibles. En todo caso, el recorrido por algunas figuraciones del cuerpo, del erotismo y de la sexualidad ilumina las complejas relaciones entre las poéticas expresionistas ligadas a los espacios de la feminidad, los rasgos ideológicos de la cultura patriarcal y las estructuras del sentimentalismo romántico. La obra de Del Carril transita por un contexto tironeado entre un modelo que se aferra a conservar la estabilidad y unas modulaciones que se esfuerzan por remover las ataduras de los géneros: de los géneros cinematográficos y de los géneros sexuales, donde los resabios del cine clásico industrial acarrear la pesadez de unas costumbres que han cambiado. La amargura del sueño que sucumbió.

Bibliografía

- Acha, Omar (2013). *Crónica sentimental de la argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Buenos Aires: Prometeo.
- Amado, Ana (2004). “Conflictos ideológicos, inscripciones textuales. El espacio doméstico en los melodramas fílmicos y literarios de los 50”. En Claudio España (director), *Cine argentino, Modernidad y vanguardias 1957-1983*, Volumen 1, pp. 356-363. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Apra, Gustavo (2003). “El melodrama negado”. Ponencia presentada en el XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanoamericanistas en la Universidad de Regensburg, Ratisbona. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea04.pdf>.
- Barrancos, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Berardi, Mario (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- De Lauretis, Teresa (2000). “Irreductibilidad del deseo y conocimiento del límite”. En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, pp. 153-173. Madrid: horas y HORAS.
- DuBois, Ellen Carol y Gordon, Linda (1989). “La búsqueda del éxtasis en el campo de batalla: peligro y placer en el pensamiento sexual feminista norteamericano del siglo XIX”. En Carole S. Vance (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa.
- Kruger, Clara (2006). “Héroes de una transición: los varones en las películas de Hugo del Carril”. En César Maranghello y Andrés Insaurralde (compiladores), *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, pp. 49-60. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Maranghello, César (1993). *Hugo del Carril*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mulvey, Laura (1989). “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”. En

- Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*, pp. 29-38. Palgrave Macmillan: London.
- Paz Leston, Eduardo (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Posadas, Abel (1982). “La coherencia de un romántico”, en *Crear en la cultura nacional*, n° 8, pp. 41-48, marzo a mayo de 1982.
- Prividera, Nicolás (2018). Comentario al ensayo de Jorge García, “Hugo del Carril: épica, romanticismo y política”. En *Con los ojos abiertos*. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/hugo-del-carril-epica-romanticismo-politica/>
- Ruffinelli, Jorge (2006). “Malvadas, prostitutas, ‘dóciles’, locas y adolescentes confundidas: algunas mujeres de Hugo del Carril”. En César Maranghello y Andrés Insaurralde (compiladores), *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, pp. 61-72. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.
- Vance, Carole S. (1989). “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad” y “Epílogo”. En Carole S. Vance (compiladora), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa.

LA CRÍTICA ESPECIALIZADA FRENTE A UN CINEASTA SINGULAR

Daniela Kozak

Hugo del Carril estrenó su primera película como director en 1949, cuando ya era una estrella cinematográfica consagrada, y desarrolló gran parte de su carrera como realizador en un período que coincidió con el fin del cine clásico-industrial y la transición hacia el cine moderno. Sus primeras películas fueron bien recibidas por el público y la prensa y la cuarta resultó consagradoria: *Las aguas bajan turbias* (1952) recibió premios, representó al país en el Festival de Venecia y fue muy valorada por la crítica especializada por el duro retrato social que ofrecía. Sin embargo, a medida que avanzó en su carrera Del Carril también exploró otros caminos expresivos con un estilo propio y buena parte de la crítica vio en ello una involución, al considerar que sus películas se alejaban de la búsqueda de autenticidad que anhelaba para el cine argentino.

Este capítulo explora la relación de la crítica especializada de las décadas del cincuenta y del sesenta con el cine de Del Carril y analiza los factores que influyeron en el vínculo entre el cantor, actor y director peronista y los intelectuales —en su mayoría antiperonistas— que en esas décadas renovaron la crítica de cine. La periodización propuesta toma en cuenta el inicio del proceso modernizador de la crítica cinematográfica argentina —en el marco de una modernización cultural más amplia— y abarca hasta mediados de la década siguiente, cuando los proyectos de los nuevos cineastas perdieron continuidad y ya casi no se publicaban revistas de cine.

El análisis incluye revistas de los años cincuenta como *Gente de Cine*, *Cinedrama* y *Cuadernos de Cine* y otras de los sesenta como *Tiempo de Cine*, *Cinecrítica* y la edición latinoamericana de *Cinema*

Nuovo. Se toman en consideración algunos textos publicados en la prensa diaria por críticos especializados como Rolando Fustiñana (conocido como Roland), Homero Alsina Thevenet y David José Kohon, quien antes de convertirse en un director clave de la Generación del 60 trabajó como periodista. Y también se incluyen los primeros libros sobre Historia del cine argentino publicados entre 1959 y mediados de la década siguiente, como *Historia del cine argentino*, de Domingo Di Núbila y *Breve historia del cine argentino*, de José Agustín Mahieu.

Todas estas publicaciones se nutrían de los cambios y nuevos conceptos teóricos que aparecieron en el campo cinematográfico luego de la Segunda Guerra Mundial. Por un lado, el surgimiento del neorrealismo italiano: un cine nuevo hecho con presupuestos bajos, actores no profesionales, locaciones naturales y, sobre todo, con una fuerte vocación crítica, que propició la aparición de nuevos paradigmas teóricos. A partir de las obras neorrealistas, autores como Cesare Zavattini, Guido Aristarco y André Bazin reflexionaron ampliamente sobre las relaciones entre el cine y la realidad. Por otro lado, la aparición del concepto de autor. En 1948 el crítico y cineasta francés Alexandre Astruc acuñó el concepto de *caméra-stylo* (cámara-lapicera) y la idea del director como autor. Esta noción fue retomada poco después por los jóvenes críticos de la revista *Cahiers du cinéma*, quienes elaboraron la célebre política de los autores, que consideraba al director como único autor de una película y equiparaba al cine con otras formas de expresión artística.¹

En sintonía con estos cambios, en la década del cincuenta empezaron a aparecer los primeros signos de una transformación a nivel local. En primer lugar, la expansión de los cineclubes, cuyos principales exponentes fueron el Club Gente de Cine y el Cineclub Núcleo. En segundo lugar, la creación de nuevos espacios de formación, como los talleres y seminarios de realización independiente, que permitieron a los jóvenes empezar a formarse en cine sin necesidad de entrar como

1. Astruc, Alexandre, "Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-pluma", en *L'Écran Français*, N° 144, 30 de marzo de 1948. La "política de los autores" de los críticos de *Cahiers du cinéma* sostenía que un director era capaz de expresarse a través del cine de manera tan personal como un escritor. El estilo se manifestaba a través de la *mise-en-scène* (puesta en escena), era reconocible y se mantenía de una obra a la siguiente.

aprendices en un estudio. En tercer lugar, la aparición de revistas de cine en las que los críticos empezaron a ejercer su actividad a partir de una formación especializada y de una mirada cinéfila.

Luego del golpe de Estado que derrocó a Juan Domingo Perón el 16 de septiembre de 1955, la crisis que arrastraba la industria del cine nacional desde hacía varios años se profundizó. Empezó a gestarse entonces una renovación tanto en el ámbito de la producción como en el de la crítica. Las revistas especializadas les pusieron palabras a las tensiones del mundo del cine y, en algunos casos, se convirtieron incluso en voceras de la nueva generación de cineastas, que impulsaba un modelo alternativo al industrial en la modalidad de producción y en las formas de narrar. Desde entonces, el discurso crítico en torno del cine nacional estuvo marcado por los conflictos que atravesaban el campo cinematográfico y se volvieron usuales las fórmulas que oponían términos como viejo y nuevo cine, cine industrial e independiente o cine de espectáculo y de expresión.

En su lectura del pasado y del presente del cine argentino, gran parte de la crítica modernizadora de aquellos años trazó un mapa de inclusiones y exclusiones tajantes que afectó directamente la consideración de la obra de Del Carril. Su condición de estrella de la industria, su interés por los géneros populares, su adscripción al peronismo y la distancia generacional respecto de los cineastas y críticos renovadores llevaron a que la crítica especializada lo ubicara del lado del viejo cine argentino, sin tener en cuenta la singularidad de su obra y de su trayectoria.

En busca de la autenticidad

Hasta los años cincuenta, en la Argentina existían dos tipos de revistas sobre cine: las que se dirigían a un público masivo, que se ocupaban de las estrellas o daban anticipos de estrenos, como *Radio-landia*, *Sintonía* y *Cine Argentino*, y las destinadas a los exhibidores, centradas en cuestiones técnicas o industriales, como el *Heraldo del Cinematografista*. Estas revistas ofrecían información, referían al aspecto sociológico o al negocio (Oubiña, 2008) y, en algunos casos, como el del *Heraldo*, también analizaban las películas desde una

perspectiva comercial. Por otra parte, los cineclubes elaboraban programas de mano con análisis críticos e información para el público que asistía a cada función.² Con la consolidación del cine como manifestación artística en la década del cincuenta, aparecieron las revistas especializadas con una concepción de la crítica parecida a la actual. Estas publicaciones, destinadas a lectores cinéfilos, se enfocaban en la elaboración del discurso crítico y en el análisis de cinematografías desconocidas y de películas marginadas por la distribución comercial. Al publicarse un tiempo después de los estrenos, no tenían mucha incidencia en la asistencia a las salas, pero producían reflexiones más profundas (Casas Moliner: 2006).

La principal revista de cine de los años cincuenta fue *Gente de Cine*, publicada por el cineclub homónimo. El primero de sus 44 números apareció en marzo de 1951. Dirigida por Roland, *Gente de Cine* publicaba artículos sobre realizadores norteamericanos y europeos, sobre las vanguardias y sobre los nuevos movimientos cinematográficos como el neorrealismo italiano; textos de directores extranjeros, entrevistas, críticas y coberturas de festivales. El enfoque no era únicamente periodístico: también incluía ensayos teóricos de autores como Siegfried Kracauer, Alexandre Astruc, André Bazin y Cesare Zavattini, y utilizaba nuevos conceptos como el de “autor”. En relación al cine argentino, *Gente de Cine* señalaba su falta de personalidad, la ausencia de verdaderos autores y la necesidad de un mayor acercamiento a la realidad.³

2. En la Argentina, el primer cineclub funcionó entre 1929 y 1931 en la Asociación Amigos del Arte, que luego se llamaría Cineclub de Buenos Aires. Entre los socios fundadores estaban León Klimovsky, Jorge Romero Brest, José Luis Romero, Horacio Cópola, Ulyses Petit de Murat, César Tiempo, Jorge Luis Borges y otros. Además de proyectar películas, el cineclub tenía un objetivo didáctico: se propuso organizar conferencias, instalar un museo y una biblioteca. El cineclub llegó incluso a fundar una revista “de letras y artes” llamada *Clave de Sol* que tuvo solo dos números, publicados en septiembre de 1930 y mayo de 1931, y fue la primera revista de la alta cultura que le dio un espacio importante al cine. El 6 de junio de 1942, Roland fundó el Club Gente de Cine y en 1949 también fundó la Cinemateca Argentina.

3. En el equipo de redacción de *Gente de Cine* figuraban nombres como Edmundo Eichelbaum, Nicolás Mancera, Víctor Iturralde, Carlos Burone, Jorge Miguel Couselo y Simón Feldman, entre otros.

Las primeras películas de Del Carril tuvieron buena recepción por parte del público y de la crítica de los diarios, pero fue recién a partir de *Las aguas bajan turbias* que *Gente de Cine* se interesó en su obra. En junio de 1952, la revista anunció que el cineclub proyectaría fragmentos de la película —que se estrenaría recién en octubre— junto con *Historia del 900* y *El negro que tenía el alma blanca* (1951). Esa fue la primera aparición de películas de Del Carril en las páginas de *Gente de Cine*; hasta ese momento ninguna de sus obras como director había sido mencionada, ni siquiera en los artículos que repasaban el pasado reciente del cine nacional.⁴



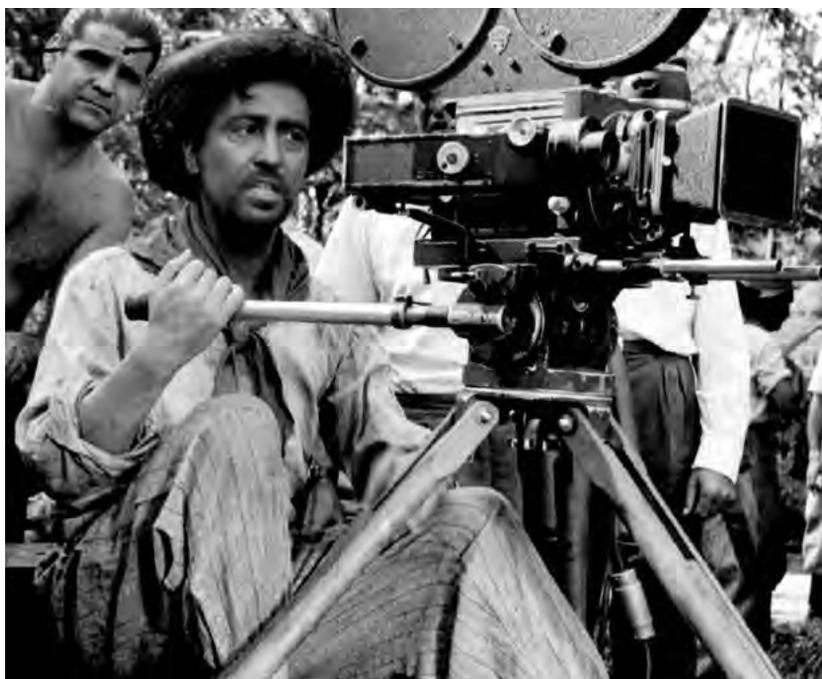
Aviso publicitario de *Las aguas bajan turbias* publicado en *Gente de Cine* en noviembre de 1952

El estreno de *Las aguas bajan turbias*, el 9 de octubre de 1952, tuvo un gran impacto en la crítica. La reseña de Roland publicada en *Gente de Cine* da una idea de cuál era, hasta ese momento, la consideración general hacia Del Carril, a quien se refería —utilizando comillas— como el “cantor de tangos” y el “buen muchacho de barrio”. La crítica señalaba que la película era un aporte a la magra lista de “cine auténticamente argentino” que integraban títulos como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y *Los isleros* (Lucas Demare, 1951). El director de *Gente de Cine* consideraba que era una película

4. “Cartelera de junio del Club Gente de Cine”, *Gente de Cine* N° 12, junio de 1952, p. 2.

Más allá de la estrella

“valiente”, que transmitía la fuerza e intención de verdad del libro en el que se había inspirado (*El río oscuro*, de Alfredo Varela, 1943). Además, destacaba su carácter descriptivo y sus impresiones de ambiente y ponderaba la “violencia sin atenuantes” de la película, que convertía al espectador en un “testigo exacerbado de la brutalidad”. En esta reseña ya aparecían algunas de las claves con las que la crítica especializada de la época analizaría la obra de Del Carril: Roland valoraba la elección temática, destacaba el tratamiento visual y la forma en que Del Carril utilizaba el “lenguaje de cine”, y cuestionaba la abundancia y la “calidad despareja” de los diálogos.⁵



Hugo del Carril durante el rodaje de *Las aguas bajan turbias*

Gente de Cine también dio cuenta de la votación en la que los socios del cineclub definieron cuáles eran las mejores obras de 1952. *Las*

5. Roland, “Las aguas bajan turbias”, *Gente de Cine* N° 17, noviembre 1952, p. 11.

aguas bajan turbias fue elegida mejor película argentina y la neorrealista *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952) como mejor película extranjera.⁶ La elección de estos títulos permite hacerse una idea del tipo de cine que le interesaba al cineclub y a la revista. Al informar sobre la ceremonia de entrega de premios *Gente de Cine* citaba a Del Carril, que había expresado su agradecimiento no tanto “por la película en sí” como por lo que esta representaba “en su propósito de abrir la ruta hacia un cine auténticamente argentino”.⁷ Tanto la crítica de Roland como el comentario de Del Carril referían al anhelo de una cinematografía “auténtica”. *Las aguas bajan turbias* encarnó en su momento las aspiraciones de los críticos de *Gente de Cine*, que tenían como referencia al neorrealismo italiano y deseaban un cine argentino que retratará la realidad.

Gente de Cine era la revista especializada más importante y la que tuvo mayor continuidad a lo largo de la década, pero no fue la única. En julio de 1953 salió el primer número de la revista bimestral *Cinedrama*, creada y dirigida por el poeta Mario Trejo, que tendría solo dos números. La revista incluía firmas que también circularían luego por otras revistas especializadas, como las de José Agustín Mahieu, Héctor Franzi y Alfredo Vilariño Ochoa. Una nota de Franzi ofrecía una lectura similar a la de *Gente de Cine* al señalar su interés por un cine que fuera “expresión de una realidad nacional” y al destacar como excepción notable *Las aguas bajan turbias*, que ofrecía “un testimonio auténtico” y había hecho renacer las esperanzas depositadas en el cine argentino.⁸

El concepto de autenticidad reaparecía una y otra vez en los textos de la época. En los ejemplos citados, el término parece estar ligado a la cuestión temática. Al respecto, el futuro director David José Kohon señalaba en una nota del diario *La Prensa* que el tema era lo que confería la “necesaria personalidad distintiva a las manifestaciones artísticas de cualquier época o país” (2007: 84). Kohon observaba que el cine argentino no había sabido retratar los matices propios de su paisaje y de sus hombres y lamentaba que la línea que iba de *Prisioneros de la tierra* a *Las aguas bajan turbias* no hubiera tenido una continuidad progresiva y

6. “Los mejores valores cinematográficos”, *Gente de Cine* N° 22, mayo 1953, p. 12.

7. “Entregó sus premios el Club Gente de Cine”, *Gente de Cine* N° 23, junio 1953, p. 8.

8. Franzi, Héctor, “Cine nacional”, *Cinedrama* N° 1, julio 1953, pp. 22-23.

ordenada. A diferencia de otras películas que ofrecían “un tipismo localista sin trascendencia”, para Kohon estos films habían logrado captar la “autenticidad nacional” y marcaban el camino deseado. La autenticidad no pasaba por representar en la pantalla elementos puramente exteriores (folclóricos, típicos o pintorescos), sino por “saber ver” y retratar las relaciones profundas entre los personajes y su entorno.

Muy ligado a las formulaciones de los teóricos neorrealistas, el tema de la autenticidad llegaría a adquirir en los años siguientes el estatus de un valor ético y estético compartido. Cuando impugnaban una película por ser “poco auténtica”, los críticos en general cuestionaban su falta de conexión con lo que pasaba a su alrededor. La autenticidad surgía de la capacidad del cineasta de registrar la realidad y a la vez comprenderla; es decir, de ofrecer un punto de vista crítico. Pero el concepto también llevaba implícito un cuestionamiento al cine que habían hecho los estudios cinematográficos durante el peronismo, cuando abandonaron el cine popular de raíz criollista y tanquera de los años treinta para filmar adaptaciones de obras literarias europeas del siglo XIX que tendían a borrar las marcas culturales y cualquier referencia de época y lugar (Bernini, 2009).

Las aguas bajan turbias fue muy valorada porque la crítica especializada encontró en ella la representación auténtica de problemas sociales que ansiaba para el cine argentino. Si bien ese interés no se tradujo en una revisión crítica de los films anteriores de Del Carril como director, su siguiente película generó grandes expectativas. En marzo de 1954 *Gente de Cine* publicó una extensa crónica sobre el rodaje de *La Quintrala* en la que el autor expresaba sus dudas sobre las películas históricas, pero manifestaba su confianza en el proyecto por la presencia del director, que “tenía realmente algo que decir”.⁹ En el mismo sentido, Carlos Burone señalaba que Del Carril era el hombre más importante del cine argentino y una de sus mayores esperanzas junto con Torre Nilsson.¹⁰

Sin embargo, tanto *La Quintrala* como su película siguiente, *Más allá del olvido* (1956), generaron rechazo entre los críticos especializados. Esta

9. Lacay, L., “La Quintrala”, *Gente de Cine* N° 30, marzo 1954, p. 5 y p. 9.

10. Burone, Carlos, “El cine argentino y su crítica”, *Gente de Cine* N° 39, julio-septiembre 1955, p. 2 y p. 4.

falta de aceptación debe entenderse en el marco del profundo rechazo de los sectores renovadores al melodrama como género. Para los cineastas y críticos que querían transformar el cine argentino, las convenciones de los géneros del período clásico-industrial eran obstáculos para el desarrollo de obras verdaderamente autorales (Aprea, 2003). Los críticos esperaban una cierta dirección para el cine argentino y todo lo que no fuera en ese sentido era leído como un retroceso.

La crítica de *La Quintrala* publicada en *Gente de Cine* no disimulaba la decepción. La reseña reconocía las intenciones de la película, pero afirmaba que era “un intento completamente frustrado” y un paso atrás en la obra del realizador. Y señalaba que la película era un ejemplo del estado del cine argentino: “un momento de elaborada artesanía, de cumplimientos formales y de falta de vigor, de personalidad, de estilo”,¹¹ una afirmación llamativa considerando el marcado estilo visual, casi expresionista, de la película. Una mirada similar ofreció *Cuadernos de Cine*, la revista del Seminario de Cine de Buenos Aires que dirigían Mabel Itzcovich y Simón Feldman, publicada entre 1954 y 1956. En su crítica de *La Quintrala*, titulada “Paréntesis de Hugo del Carril”, Franzi reconocía el lugar destacado del realizador en el cine argentino, pero cuestionaba la adaptación del guionista Eduardo Borrás, al que le atribuía la búsqueda de soluciones fáciles, la falta de profundidad de los personajes y la resolución de los conflictos dramáticos en forma espectacular. Franzi también cuestionaba que el director se hubiera subordinado a Borrás y a su estrella, Ana María Lynch.¹²

En agosto de 1955 Del Carril comenzó a rodar *Más allá del olvido*, basada en la novela *Brujas, la muerta* (Georges Rodenbach, 1892), pero

11. MORO, “La Quintrala”, *Gente de Cine* N° 39, julio-septiembre 1955, pp. 13-14.

12. Franzi, Héctor, “Paréntesis de Hugo del Carril. La Quintrala”, *Cuadernos de Cine* N° 4, agosto de 1955, p. 21. Eduardo Borrás nació en Barcelona en 1907. Fue un dramaturgo, periodista y guionista de cine. Trabajó como periodista en España y estrenó allí una obra teatral antes de exiliarse en la Argentina en 1942, luego de la guerra civil española, donde desarrolló gran parte de su carrera profesional. Fue el guionista de diez de las quince películas dirigidas por Hugo del Carril y autor de las obras teatrales en las que se basaron *Culpable* y *Amorina*. Además, fue el guionista de varias películas de otros directores locales, escribió obras teatrales y fue el productor de una película del director español Juan Antonio Bardem. Murió en Buenos Aires el 17 de febrero de 1968.

la filmación tuvo que interrumpirse el 24 de octubre cuando el director fue detenido por orden del gobierno militar, acusado de contrabando de películas. Del Carril estuvo preso hasta el 5 de diciembre de ese año, cuando fue dejado en libertad condicional y pudo retomar el rodaje. Finalmente, el 2 de mayo de 1956 fue sobreesido en forma definitiva y el 14 de junio estrenó la película.

Al día siguiente, se publicaron breves críticas positivas en diarios como *Crítica*, *La Nación* y *El Mundo*,¹³ pero el film —estrenado en un contexto de violencia y proscripción del peronismo— no tuvo el menor éxito comercial y pasarían varios años antes de que fuera valorado por la crítica especializada (Peña, 2012: 120). Para ese entonces, la única revista de cine que aún salía a la calle era *Gente de Cine*, pero no publicó nada sobre *Más allá del olvido*. Aun así, la reseña de Roland en el diario *Crítica* permite conocer su opinión. El periodista y crítico señalaba que el melodrama estaba “narrado con firmeza” y destacaba la “sinceridad” y las “actitudes legítimas” de los personajes; señalaba a Del Carril como un director estudioso, inteligente e intuitivo y consideraba que la película, narrada en un lenguaje clásico, estaba bien realizada. El mayor cuestionamiento venía, una vez más, por el lado del guion de Borrás: consideraba que “la literatura” controlaba demasiado los acontecimientos y que los diálogos eran muy explicativos.¹⁴

También Kohon reconocía el talento narrativo de Del Carril en la crítica que publicó en el diario *Mundo argentino*. Allí señalaba “su sentido innato para enhebrar, con correcta técnica y espontánea fluidez, las imágenes de un relato visual sin mayores alardes, pero con cierto calor” y destacaba méritos como la “penetración emotiva” de las imágenes, la “cuidada ilación de planos” y la atmósfera del film. Sin embargo, cuestionaba que su esfuerzo estuviera puesto al servicio de un tema pasatista, “fuera de ubicación en nuestro cine y en nuestra realidad” (2007: 76). Para el autor, la ausencia de realismo pesaba más que cualquier otro aspecto a la hora de considerar la obra.

13. “Notable calidad tiene ‘Más allá del olvido’”, *La Nación*, 15 de junio de 1956, p. 9; “Fuerza dramática en un film local: ‘Más allá del olvido’”, *El Mundo*, 15 de junio de 1956, p. 14.

14. Roland, “Más allá del olvido: versión correcta de una brumosa y nostálgica novela”, *Crítica*, 15 de junio de 1956, p. 4.



Laura Hidalgo y Hugo del Carril en *Más allá del olvido*

Como se ha visto, la crítica especializada de la década del cincuenta rechazó *La Quintrala* y *Más allá del olvido* porque en ellas el director se alejó del crudo retrato de los conflictos sociales que había ofrecido en *Las aguas bajan turbias*. Pero el rechazo a la obra de Del Carril también debe leerse en el marco más amplio de la renovación impulsada por los jóvenes críticos y cineastas. Si bien tanto estos como Del Carril coincidían en el objetivo de la “búsqueda de autenticidad”, no siempre entendían el concepto de la misma forma. La idea de autenticidad de Del Carril —como retrato de temas y problemas nacionales— no coincidía con la autenticidad que, por motivos políticos y generacionales, buscaban los sectores renovadores. Para ellos, la búsqueda de la autenticidad pasaba por dejar atrás el cine industrial —que asimilaban en bloque al peronismo— para producir obras autorales. Como ha señalado Oubiña, en el campo cinematográfico argentino el sentido del término “autor” difería del que había tenido originalmente en Francia, donde los críticos de *Cahiers du cinéma* podían rescatar a ciertos realizadores clásicos de Hollywood para tomar distancia del *establishment* del cine de su país. A nivel local, la idea de autor no contemplaba

“las estrategias de un cineasta para burlar las imposiciones de un estudio (tal como propone la *politique des auteurs*)”, sino la posibilidad de crear obras modernas por fuera y en contra de esa lógica de producción (2016: 348-350). Los realizadores de la industria y del cine popular local, entre los que se contaba Del Carril, representaban justamente el *establishment* al que los jóvenes se oponían con vehemencia.

El peronismo en cuestión

El derrocamiento del gobierno constitucional de Juan Domingo Perón marcó un punto de quiebre para la política argentina y también para el cine. En la edición de *Gente de Cine* publicada en octubre de 1955, es decir, inmediatamente después del golpe, un recuadro titulado “Nuestra conducta” manifestaba la posición de la revista frente a los sucesos políticos. Allí aparecían por primera vez opiniones explícitas sobre el gobierno peronista, al que la revista calificaba como “dictadura”, y referencias al momento que atravesaban como “la vigencia de la libertad”. Esas definiciones evidencian el antiperonismo de la publicación, que hasta ese momento había evitado hacer cualquier tipo de referencia directa a la realidad política. En relación al cine argentino, la revista señalaba:

La posición de GENTE DE CINE frente a las películas argentinas no ha variado. Las abstenciones, durante la dictadura, fueron también una opinión. No se elogió lo malo para complacer a los serviles del régimen. Tampoco se silenció lo bueno para servir intereses u opresiones. Se mantuvo una conducta que ahora, en la vigencia de la libertad, resulta fortalecida e inquebrantable.¹⁵

El recuadro también se refería en términos muy drásticos a la “grave crisis del cine argentino”, señalaba la necesidad de destruirlo para comenzar todo de nuevo, de incorporar gente nueva y de abrir otras

15. “Nuestra conducta”, *Gente de Cine* N° 40, octubre-diciembre de 1955, p. 3.

perspectivas para el cine nacional. *Gente de Cine* quería ser parte de ese proceso y ponía a disposición sus páginas.

En el mismo número, Edmundo Eichelbaum recorría la historia del cine argentino y señalaba la identificación casi total de la industria cinematográfica con el gobierno peronista.¹⁶ Entre otras cuestiones, se refería a la creación de la productora y distribuidora Cinematográfica Cinco en abril de 1953 como la culminación de ese proceso de identificación, sin tomar en cuenta que esa iniciativa había sido una idea de Hugo del Carril para distribuir sus propias películas como director y productor y romper con el monopolio de Argentina Sono Film. Del Carril, Lucas Demare, Mario Soffici y Daniel Tinayre le plantearon el proyecto al subsecretario de Informaciones y Prensa, Raúl Alejandro Apold, y este puso como condición sumar al grupo a Luis César Amadori, que formaba parte del directorio de Argentina Sono Film, con lo cual se frustraba en cierta medida el objetivo original del proyecto (Goity, 2000). Eichelbaum se refería en términos muy duros al grupo al señalar a Cinematográfica Cinco como una “productora que reconocía la existencia de los cinco directores predeterminados como los mejores del cine argentino, gracias al funcionamiento regular del aparato creado por la casta cinematográfica”, sin hacer ninguna referencia a las dificultades que había tenido Del Carril para trabajar durante el peronismo a causa de Apold. De todas formas, en otra nota publicada en septiembre de 1956, el autor mencionaba la detención de algunos de los nombres más célebres del cine argentino durante el peronismo, como Amadori y Mentasti, y señalaba la excepcionalidad de Del Carril:

Entre los detenidos, solamente Hugo del Carril tenía antecedentes cinematográficos favorables, por haber intentado bajo el peronismo búsquedas temáticas y de realización que no configuraban el conformismo y la miseria de casi todo el resto de la cinematografía.¹⁷

16. Eichelbaum, Edmundo, “El cine argentino y la cultura nacional”, *Gente de Cine* N° 40, octubre-diciembre de 1955, p. 2.

17. Eichelbaum, Edmundo, “Verdades íntimas del cine argentino”, *Gente de Cine* N° 42, septiembre de 1956, p. 4.

También *Cuadernos de Cine* se refirió a la necesidad de renovar el cine argentino en su edición de diciembre de 1955, la primera posterior al golpe de Estado. Si bien no hizo referencias explícitas a los sucesos políticos, la nota editorial empezaba con una frase que no dejaba lugar a dudas sobre su postura: “Soplan vientos de renovación”. Sin nombrar al peronismo, la revista cuestionaba tanto la censura oficial como el rol de la industria durante el período 1946-1955:

Admitiendo el carácter nefasto de una censura que impide asomarse a los reales problemas cotidianos y coarta la iniciativa individual, ello por sí solo no alcanza a excusar la ausencia de toda inquietud vital en casi toda la producción nacional de los últimos años.¹⁸

Y en otro artículo del mismo número, titulado “¿Es posible UN CINE INDEPENDIENTE?”, el codirector de la revista, Simón Feldman, señalaba que existía un consenso sobre la mala situación del cine argentino, pero no sobre los criterios para solucionarla. Para Feldman, uno de los grandes problemas era justamente “la falta de renovación en los valores humanos” y la escasez de directores talentosos surgidos en los diez años anteriores. El autor expresaba su deseo de “crear un tipo de cine independiente de los engranajes comerciales, facilitando el experimento, el tanteo y el surgimiento de nuevos valores”.¹⁹

En estos llamados a la renovación resuenan los ecos de las ideas desarrollistas que se impusieron entre los intelectuales argentinos luego del golpe de Estado de 1955. La idea era que el país debía superar el atraso que había dejado el peronismo mediante la industrialización y el crecimiento económico y que ese proceso requería del impulso estatal (Altamirano, 2007). El cambio económico promovido desde el Estado se volvió algo deseable y necesario y las ideas desarrollistas impregnaron también otros campos, como el científico y el de la cultura. En el

18. *Cuadernos de Cine* N° 5, diciembre de 1955, p. 3.

19. Feldman, Simón, “¿Es posible UN CINE INDEPENDIENTE?”, *Cuadernos de Cine* N° 5, diciembre de 1955, pp. 13-15.

caso del cine, luego de que el gobierno militar suspendiera las medidas de protección del peronismo, la crisis de la industria se hizo evidente: casi todos los grandes estudios ya habían cerrado o discontinuado sus tareas y entre 1956 y 1957 la producción cayó de treinta y seis películas a solo quince (Peña, 2012: 133).

Frente a la crisis, en 1956 tanto los sectores ligados a la industria como los grupos renovadores se movilizaron para reclamar la sanción de una nueva ley que protegiera y fomentara el cine nacional. En ese proceso, los críticos, cineclubistas y cortometrajistas —que rechazaban la política cinematográfica del peronismo y cuestionaban el rol que habían cumplido las grandes empresas cinematográficas en ese período— ejercieron una gran influencia en el debate público a través de las revistas especializadas (Ramírez Llorens, 2016: 50). Los grupos renovadores peleaban por medidas de promoción estatal que fomentaran la creación por fuera de las estructuras industriales.

El 4 de enero de 1957 el gobierno militar encabezado por Pedro E. Aramburu sancionó el decreto-ley 62/57, que disponía la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y establecía un nuevo sistema de fomento. La creación del INC generó muchas expectativas entre los jóvenes, que vieron en la nueva norma la oportunidad de concretar sus proyectos y renovar el cine nacional. Pero muy pronto chocaron con los intereses de otros sectores mucho más poderosos del campo cinematográfico.

Con el peronismo todavía proscripto y a pocos días de la asunción de Arturo Frondizi como presidente, el 24 de abril de 1958 Del Carril estrenó *Una cita con la vida*, basada en la novela *Calles de tango* (Bernardo Verbitsky, 1953). A mediados de ese año, el film participó de la primera edición del Festival de Cine de Río Hondo y Del Carril protagonizó un incidente con el célebre crítico y miembro del jurado, Raimundo Calki (Calki). Al frente de la página de cine del diario *El Mundo* desde 1936 y miembro de la comisión fundadora de la Asociación de Cronistas Cinematográficos, para los críticos jóvenes Calki era —junto con Roland— uno de los mayores referentes de la crítica en la prensa masiva. El episodio del Festival de Río Hondo da una pauta de las fuertes polémicas que atravesaban el campo cinematográfico en ese momento e ilumina otros aspectos de la relación de Del Carril con la crítica.



Gilda Louisek en *Una cita con la vida*

Cuando el jurado del Festival declaró desierto el primer premio por considerar que ninguna obra tenía la calidad suficiente, se oyeron silbidos y protestas por parte del público y Del Carril amagó con acercarse al escenario para golpear a Calki, al que le reprochaba no apoyar el cine nacional. A raíz del conflicto, el jurado reconsideró la decisión y decidió entregar el primer premio a la película que antes había recibido el segundo (*Demasiado jóvenes*, Leopoldo Torres Ríos, 1958) y el segundo a la que antes había recibido el tercero (*Procesado 1040*, Rubén Cavallotti, 1958). *Una cita con la vida*, que había quedado en el cuarto puesto, recibió entonces el tercer premio (Gorodischer, 2018). Después del Festival, se desató una polémica entre Del Carril y Calki a través de los medios de comunicación. El periodista y crítico le inició una querrela al realizador y solicitó un tribunal de ética de la Asociación de Cronistas Cinematográficos, que finalmente falló a su favor. Luego del fallo, el 11 de agosto de 1958 Calki publicó una solicitada en *El Mundo* en la que señalaba:

De pronto, un triunfador, que no titubeó en grabar ‘la marcha’ famosa para plegarse a un tirano y sacar provecho de la situación, acomete como un energúmeno contra un periodista que vive de su trabajo y cometió el pecado de no gustarle del todo su última película. (Citado en González Centeno, 2012: 19)

El fragmento evidencia el antiperonismo del crítico, probablemente originado en los cinco años —entre 1950 y 1955— en los que estuvo prohibido por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación que comandaba Apold. Sin embargo, la apreciación es ciertamente injusta, porque Del Carril también había padecido dificultades para trabajar durante parte del gobierno peronista a causa de Apold. En relación a la decisión del jurado, Calki señalaba en la solicitada que el objetivo había sido darle seriedad al evento y colocar frente a la realidad a aquellos que amaban de verdad el cine argentino “para estimularlos a que se superen, no negando errores y arrebatando premios de prepotencia —como en la era afecta al cantor de la marcha— sino haciendo grandes películas” (Citado en González Centeno, 2012: 20). Luego de la polémica, se organizó una cena de apoyo a Calki en el Círculo de Prensa en la que participaron figuras vinculadas al llamado Nuevo cine argentino como Beatriz Guido y Lautaro Murúa (Gorodischer, 2018). Es probable que esta pelea también condicionara en cierta medida la actitud posterior de los críticos especializados hacia Del Carril.

En este contexto de polémicas y enfrentamientos, la crítica especializada comenzó a reflexionar sobre el pasado del cine nacional y a elaborar un relato histórico sobre la producción de las décadas anteriores. Además de las revisiones que hacían las revistas, en 1959 se publicó el primer libro sobre cine argentino: *Historia del cine argentino*, del periodista y crítico Domingo Di Núbila, un trabajo pionero editado en dos tomos, en el que propuso una periodización del cine nacional que marcaría los estudios de las décadas siguientes. Para Di Núbila, que no ocultaba su antiperonismo, el cine argentino había tenido una época de oro en los años treinta y había iniciado su decadencia en los cuarenta, al alejarse de lo popular. Consideraba que la protección estatal del peronismo había logrado aumentar la

cantidad de películas, pero había llevado a una disminución de la calidad.

En el segundo tomo del libro, que abarcaba desde 1943 hasta 1959, Di Núbila valoraba positivamente las primeras películas de Del Carril como director: señalaba la fluidez y el estilo de *Historia del 900* y observaba que había aprendido de la autenticidad de Manuel Romero proyectándola hacia formas cinematográficas más modernas. El autor elogiaba *Surcos de sangre* (1950) y *Las aguas bajan turbias* y trazaba un perfil del director en el que destacaba su sinceridad (1960: 151). En relación a *La Quintrala* y *Más allá del olvido*, la valoración de Di Núbila era mucho más positiva que la que habían hecho unos años antes las revistas de cine (pp. 189, 208), aun cuando no fueran películas de “carácter nacional”, que era lo que el crítico consideraba deseable para el cine argentino.

En 1961 Tomás Eloy Martínez publicó el libro *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, en el que señalaba que las subvenciones del peronismo, en lugar de fomentar la creación de obras “sin compromiso comercial”, habían derivado en una avidez por lograr mayores seguridades económicas. El autor compartía el antiperonismo de Di Núbila, pero su libro no apuntaba a organizar un relato sobre el pasado, sino que avanzaba en otra dirección, al anunciar el camino del Nuevo cine argentino. En 1966, José Agustín Mahieu publicó el libro *Breve historia del cine argentino*. Desde un marco ideológico similar, analizaba la historia del cine nacional en términos evolutivos y calificaba al nuevo cine de los sesenta como la etapa de maduración. En relación a Del Carril, señalaba su promisorio debut durante el peronismo, cuando el cine nacional no ofrecía ninguna “salida renovadora”, y elogiaba su “visión romántica y a la vez realista de las luchas humanas”. Sin embargo, consideraba que un “abismo peligroso” separaba “su auténtica sensibilidad de la insuficiente elaboración intelectual y crítica de sus temas” (1966: 34-42). Una observación similar había hecho unos años antes en el diario uruguayo *El País* el periodista y crítico Homero Alsina Thevenet, una figura central de la crítica de cine rioplatense:

Como de costumbre, Hugo del Carril muestra talento de director en unas zonas (hay fragmentos espléndidos en *La Quintrala*, en *Culpable*) y deficiencias notorias en otras. Esa dualidad es de su persona y está en su obra. Es un intuitivo, tiene sentido de la fotografía, de la compaginación, del desarrollo y resolución de un episodio a otro. Pero no tiene cierta mínima preparación literaria, deja que los dramas se le caigan en el folletín, que un asunto se ramifique en lo que no importa, sin una vigilancia global sobre la unidad del resultado. (Alsina Thevenet, 2012: 232)

Entre los críticos especializados de la época, que analizaban el cine desde una mirada cinéfila e inscribían su trabajo dentro del campo intelectual, se puede observar una predisposición particular —mucho menos explícita que en el caso de Calki— al momento de abordar la obra de Del Carril. Estos críticos eran conscientes de su talento como cineasta y por eso el rechazo no era total como sucedía, por ejemplo, con Amadori, cuyo rol durante el peronismo había sido ciertamente distinto. Aun así, en las notas editoriales, en las críticas y, sobre todo, en las omisiones de las distintas revistas es posible leer cierta tensión o ambivalencia entre el rescate de una parte de su obra y el rechazo de su figura en tanto símbolo de la cultura peronista.

El quiebre generacional

Desde mediados de los años cincuenta, la juventud se convirtió en todo el mundo en un grupo social nuevo, independiente y con plena conciencia de sí mismo. Surgió una cultura juvenil que rechazaba la autoridad y el conformismo de sus padres, con nuevos hábitos y formas de ocio que reforzaron la distancia respecto de las generaciones anteriores (Hobsbawm, 1998).

En la Argentina, la juventud se volvió en esos años una categoría cultural y política fundamental y el término se transformó en sinónimo de cambio (Manzano, 2017). Luego del golpe, con la crisis del sistema de producción industrial y la pelea por la sanción de una nueva ley de cine, los jóvenes que impulsaban la renovación del cine argentino

cobraron mayor protagonismo: comenzaron a filmar cortos y largometrajes y crearon nuevos espacios de formación y debate. En agosto de 1960 aparecieron dos nuevas revistas, a cargo de cinéfilos y críticos jóvenes: *Tiempo de Cine* y *Cinecrítica*. La primera, publicada por el Cineclub Núcleo y dirigida por Salvador Sammaritano, fue la más importante de la década, con veintitrés números entre 1960 y 1968. *Cinecrítica*, por su parte, era una revista de formato pequeño dirigida por Oscar Kantor. Luego del número doble 8-9, de agosto de 1962, la revista suspendió la publicación por problemas económicos y ya no volvió a salir. Varios cineastas, periodistas y críticos —algunos muy jóvenes, otros de cierto renombre— que pertenecían al universo de los cineclubes y habían colaborado en las revistas de los años cincuenta escribían en estas publicaciones, en algunos casos en ambas. Pero a diferencia de las revistas anteriores, *Tiempo de Cine* y *Cinecrítica* salieron en un momento en el que ya empezaban a aparecer las anheladas caras nuevas en el cine local.²⁰

En términos generales, las dos coincidían con la mirada sobre la historia del cine argentino que había trazado Domingo Di Núbila. En la nota editorial del segundo número, *Tiempo de Cine* hacía un recorrido histórico en el que ponderaba el cine “fuertemente popular e intuitivo” de cineastas de la década del treinta como Manuel Romero o José A. Ferreyra, que no tenía apoyo oficial pero contaba con el mercado latinoamericano, y descartaba rápidamente todo el cine hecho durante el peronismo, como “la época Amadori”, marcada por el “divorcio con lo popular”.²¹ Si bien las dos revistas compartían el durísimo juicio so-

20. El consejo directivo de *Tiempo de Cine* estaba integrado por Sammaritano, Mahieu, Víctor Iturralde y Héctor Vena; y había un “cuerpo crítico estable” formado por Edgardo Cozarinsky, Carlos Burone y Mabel Itzcovich, la única mujer del equipo. *Tiempo de Cine* tenía prestigiosos corresponsales en el exterior, como Guido Aristarco (Italia) y George Fenin (Nueva York), e incluía las firmas de críticos muy jóvenes y de algunos ya consagrados, como Domingo Di Núbila y Jorge Miguel Couselo. La revista también publicaba notas firmadas por cineastas jóvenes como Leopoldo Torre Nilsson, Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez o David José Kohon. El jefe de redacción de *Cinecrítica* era Héctor de Santiago e integraban el consejo de redacción Ismael Arcella, Fernando Birri, Saúl Horovitz, Lautaro Murúa y Bernardo Verbitsky.

21. Sammaritano, Salvador, “Crisis 1960”, *Tiempo de Cine* N° 2, septiembre 1960, p. 3.

bre el presente del cine argentino y cierto desinterés selectivo respecto del cine del pasado, las miradas diferían en la centralidad que cada una le otorgaba a Del Carril. En su repaso de las décadas previas, *Tiempo de Cine* no lo nombraba. Y al referirse a la falta de renovación, solo mencionaba como excepciones a Torre Nilsson, a Ayala y a los jóvenes que intentaban abrirse paso. *Cinecrítica*, en cambio, le atribuía a Del Carril una importancia mucho mayor, lo cual resulta lógico si se tiene en cuenta que tenía una postura ideológica más clara y radicalizada: demandaba explícitamente un cine realista y comprometido que creara conciencia para cambiar la realidad (Félix-Didier, 2003).

En el primer número, *Cinecrítica* publicó una encuesta titulada “¿Un nuevo o un viejo cine argentino?” y entre los realizadores convocados para responderla estaba Del Carril. Por otra parte, varias notas lo mencionaban como uno de los directores más valiosos del período peronista. En diciembre de 1960, Di Núbila publicó un repaso sobre los quince años previos del cine argentino en el que incluía *Historia del 900* y *Las aguas bajan turbias* entre las pocas películas estimables de aquella época. Además, el crítico depositaba sus esperanzas para el futuro del cine argentino en Del Carril y en algunos directores de la industria —como Demare, Mugica, Tinayre y Soffici— tanto como en Ayala, Torre Nilsson y los nuevos directores jóvenes.²²

Para *Cinecrítica*, la cuestión del cine realista y crítico era central. En diciembre de 1961, Tomás Eloy Martínez señalaba que el cine argentino en tanto “expresión crítica del país” había irrumpido apenas un par de años antes con el estreno de *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957) y señalaba que *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias* eran los mejores intentos previos en ese sentido. Para el autor, esos films tenían “una voluntad de testimonio del contorno”, pero en ellos la carga crítica quedaba “sofocada” por la necesidad de brindarle al público un espectáculo entretenido. Estas películas de explícita denuncia social —sostenía— apuntaban más a despertar compasión con el héroe que a proponer contenidos críticos, porque subestimaban al espectador al explicarle toda la intriga

22. Di Núbila, Domingo, “Los últimos 15 años del cine argentino”, *Cinecrítica* N° 3, noviembre-diciembre de 1960, pp. 13-17.

y la psicología de los personajes. Por eso, se agotaban en sí mismas “apenas cumplido el proceso de su relación (una relación mercancía-consumidor) con los espectadores”.²³

La importancia de que las películas brindaran una mirada crítica sobre la realidad reaparecía en otra nota de *Cinecrítica* en la que Alberto Ciria y Jorge M. López analizaban las corrientes ideológicas del cine argentino entre 1955 y 1961. Los autores señalaban dos posiciones entre los nuevos cineastas: los que se alejaban de la realidad para deformarla o recrearla subjetivamente, entre los que incluían a Torre Nilsson y a David José Kohon, y los que intentaban crear “un arte nacional, realista y crítico”. Los autores consideraban a Del Carril, Simón Feldman, Lautaro Murúa y Fernando Birri como los representantes más lúcidos de un cine que sirviera “para la lucha ideológica en el campo cultural” y aclaraban que esa era la posición con la que ellos se identificaban. La nota situaba a Del Carril en una misma línea con los nuevos cineastas jóvenes interesados en un cine auténtico y comprometido con la realidad. Aun así, el apartado titulado “La contradicción de Hugo del Carril” señalaba que sus obras “más válidas” eran las que provenían de novelas de escritores de izquierda, como Alfredo Varela y Juan José Manauta, y daban una “versión más fidedigna del país”. Los autores calificaban como un “error” —que atribuían a la influencia de Eduardo Borrás— la decisión de filmar películas que no respondieran al modelo de cine social que a ellos les interesaba, como *Más allá del olvido*, *Una cita con la vida* o *Culpable* (1960). Consideraban que estas películas se apartaban de esa sensibilidad e intuición tan particular que le había permitido a Del Carril llegar a un público amplio e interesarlo en problemas reales.²⁴

Esta caracterización de las distintas posiciones ideológicas de los cineastas del período 1955-1961 podría hacerse extensiva a toda la Generación del 60, que no era precisamente un grupo homogéneo. En el mismo sentido que Ciria y López, Gonzalo Aguilar apunta dos tendencias estéticas entre estos directores jóvenes. Mientras en una

23. Martínez, Tomás Eloy, “El cine argentino: un fenómeno nuevo”, *Cinecrítica* N° 7, diciembre de 1961, pp. 3-7.

24. Ciria, Alberto y López, Jorge M., “Corrientes ideológicas del cine argentino (1955-1961)”, *Cinecrítica* N° 8-9, agosto de 1962, pp. 21-24.

—representada por Murúa, Birri, José Martínez Suárez o Enrique Dawi— predominaba la crítica social; en la otra —cuyos principales exponentes eran Kohon, Manuel Antín o Rodolfo Kuhn— predominaba la reflexión intimista. Todos entendían el realismo de una forma nueva, que se alejaba del melodrama y de los tópicos del cine nacional anterior para ofrecer una mirada actual sobre los vínculos y sobre la vida cotidiana (2005: 91). Además, tenían una mirada común sobre el cine argentino previo, entendían al cine como arte antes que como negocio y querían producir obras autorales por fuera de la industria. Aun así, no se sentían parte de un movimiento ni elaboraron ningún manifiesto o programa. Si con el tiempo se los ha identificado como un grupo —la llamada Generación del 60—, eso tuvo que ver en buena medida con el rol que cumplieron las revistas especializadas, que funcionaron como espacio de apoyo y expresión de las ideas, anhelos y búsquedas estéticas de los cineastas y dieron forma a una suerte de programa generacional (Kozak, 2013).

Las revistas les ponían palabras a los cambios del campo cinematográfico. En algunos casos, como el de *Tiempo de Cine*, la distancia generacional y el enfrentamiento entre viejo y nuevo cine las llevaba a calificar a todo director de la industria como un mal director casi de manera automática. Y eso fue lo que sucedió con las películas de Del Carril. En sus primeros números, ambas publicaron reseñas de *Culpable*. En el caso de *Tiempo de Cine*, la crítica firmada por Iturralde fue la única de una película de Del Carril que apareció en *El ojo de la crítica*, la sección más importante de la revista. Iturralde le reconocía al realizador haber filmado *Las aguas bajan turbias* en un momento “dramático” del país y del cine argentino, pero señalaba su “decadencia” y responsabilizaba a Borrás: consideraba que su influencia lo llevaba por el camino del peor cine industrial. El crítico también expresaba su disconformidad por el hecho de que el INC le hubiera dado a Del Carril el primer premio al mejor film de 1959.²⁵ La batalla por crear y sostener un nuevo cine argentino era encarnizada y los recursos estatales para producir eran escasos. El hecho de que una figura popular del “viejo cine” como Del Carril recibiera

25. Iturralde, Víctor, “Culpable”, *Tiempo de Cine* N° 1, agosto de 1960.

premios oficiales también generaba rechazo entre los jóvenes críticos que reclamaban apoyo para las obras de los nuevos cineastas.

Las películas posteriores a *Culpable* fueron prácticamente desestimadas por ambas revistas. Mientras Del Carril y Tita Merello eran tapa de una publicación masiva como *Platea* por el estreno de *Amorina* (1961),²⁶ en *Cinecrítica* no apareció nada al respecto y *Tiempo de Cine* publicó un comentario muy breve en el que Mahieu señalaba, sin ofrecer ningún argumento, que se trataba de un melodrama que no contaba con los elementos positivos del género.²⁷ Otros títulos como *La calesita* (1963), *La sentencia* (1964) y *Buenas noches, Buenos Aires* (1964) apenas tuvieron comentarios breves en una sección secundaria de *Tiempo de Cine* dedicada a estrenos de películas comerciales argentinas.²⁸

Esta tierra es mía (1961) recibió un poco más de atención en *Tiempo de Cine*, pero esto parece deberse a su participación en el Festival de Moscú, evento que la revista cubrió con una extensa crónica de Alfredo Vilariño Ochoa. El crítico resaltaba el interés de Del Carril por hacer “un cine cargado de sentido social” y reconocía que el director seguía estando entre “los realizadores inquietos” que tenían algo que expresar. Sin embargo, consideraba que el problema principal de la película estaba en el guion y en que el director hubiera cedido “a la tentación del melodrama” cuando el tema social requería un enfoque más verídico.²⁹ En el mismo sentido, Mahieu lamentaba en su libro que la autenticidad del tema y del ambiente se falseara en situaciones melodramáticas o folletinescas y que el significado de la historia se volviera “confuso y ambiguo” (1966: 44). Una vez más, la crítica especializada rechazaba cualquier rasgo de melodrama sin reparar en las formas particulares en que Del Carril se apropiaba del género.

26. *Platea*, 30 de diciembre de 1960.

27. Mahieu, José A., *Tiempo de Cine* N° 6, abril-junio de 1961, p. 34.

28. La sección “De lo nuestro...”, a cargo de Antonio Salgado, se publicó en *Tiempo de Cine* a partir del número 12.

29. Vilariño, Ochoa, Alfredo, “Festival de Moscú 1961”, *Tiempo de Cine* N° 7, julio-septiembre 1961, p. 21.



Carlos Cotto, Félix Tortorelli, Mario Soffici y Benito Cibrián
en *Esta tierra es mía*

Además de las críticas negativas o confinadas a secciones menores, en *Tiempo de Cine* hubo algunas omisiones llamativas. La revista no publicó nada sobre *Una cita con la vida* (1958) ni sobre *Las tierras blancas* (1959), ni siquiera en textos sobre otros films con los que tenían puntos de contacto. En la reseña de *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1959), por ejemplo, Iturralde no hacía ninguna referencia a *Una cita con la vida*, una película del año anterior sobre la historia de amor de una pareja joven que chocaba con la oposición de sus padres, con la que el argumento del film de Feldman guardaba muchas similitudes.³⁰ Años después, en su libro, Mahieu tampoco le prestó demasiada atención: “Una cita con la vida (...) está llena de buenas intenciones en su enfoque de problemas juveniles, pero recae en ingenuos desconocimientos de la realidad” (1966: 42). Del Carril

30. Iturralde, Víctor, “Los de la mesa 10”, *Tiempo de Cine* N° 3, octubre 1960, pp. 21-22.

exploró los conflictos de la juventud con la generación de sus padres incluso antes que los cineastas de la Generación del 60, pero los críticos jóvenes rechazaron esa obra porque no se identificaban con la aproximación al tema que proponía el cineasta. En el marco del enfrentamiento generacional de aquellos años, la distancia entre uno y otros resultaba insalvable.

Algo similar sucedió con *Las tierras blancas*. Al preguntarse en la crítica de *Culpable* dónde había quedado el director de *Las aguas bajan turbias*, Iturralde pasaba totalmente por alto esa película del año anterior sobre unos campesinos de Santiago del Estero,³¹ filmada en escenarios naturales, con una narración que se alejaba de la clásica y que puede considerarse un antecedente de obras fundamentales de la Generación del 60 como *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960) y *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), estrenadas poco después (Peña, 2012: 137). Los críticos tampoco repararon —como observa Peña— en otros aspectos que emparentaban a Del Carril con el nuevo cine, como la elección para *La sentencia* de nuevos actores jóvenes provenientes del teatro y de la televisión, con los que el cineasta trabajó de una forma que se alejaba de la marcación actoral clásica (Vieytes, 2018). Inmersos en la batalla por dejar atrás el “viejo cine argentino”, los críticos jóvenes no advirtieron en ese momento los puntos de contacto de esas películas con el Nuevo cine argentino que promovían.

Frente al rechazo o la indiferencia de la crítica especializada joven hacia su obra, cabe preguntarse también cuál era la visión de Del Carril sobre los cambios que atravesaba el cine argentino. En la encuesta de *Cinecrítica*, la primera pregunta apuntaba a saber si podía diferenciarse en la historia del cine nacional un viejo cine argentino con características propias. Del Carril distinguía entre una primera época cuyas principales figuras eran Ferreyra y Romero y una segunda etapa marcada por directores de la industria como Soffici y Demare. La valoración del cine popular de Ferreyra y Romero era compartida por la mayoría de los críticos jóvenes, pero la mirada difería cuando se evaluaba el cine del período peronista. Mientras

31. Iturralde, Víctor, “Culpable”, *Tiempo de Cine* N° 1, agosto de 1960.

Del Carril destacaba algunos —pocos— nombres, *Tiempo de Cine* desestimaba rápidamente todo el período como “la época Amadori”. Esa diferencia instauraba una distancia infranqueable entre el realizador y un sector de la crítica.

El tema aparecía también en la cobertura del Festival de Moscú, en la que Vilariño Ochoa se sorprendía por algunas declaraciones que había hecho Del Carril al boletín del Festival. Según cita *Tiempo de Cine*, frente a una pregunta sobre el Nuevo cine argentino, el realizador había señalado que aparecían jóvenes talentosos todo el tiempo y mencionaba a directores como Soffici, Demare, Daniel Tinayre y otros. Vilariño Ochoa se indignaba frente a la mención de estos cineastas como “nuevos” y se preguntaba si Del Carril habría escuchado hablar de los nuevos directores jóvenes como Torre Nilsson, Ayala y Feldman.³² Estas declaraciones de Del Carril pueden resultar curiosas, pero se puede entrever la ironía subyacente al releer la respuesta sobre el mismo tema que había dado a la revista *Platea* poco antes de viajar a Moscú. Ante la pregunta por su opinión respecto de la nueva corriente del cine argentino, el realizador había señalado:

Que debe ser bien venida (sic) porque supone el aporte invaluable de la juventud. En cuanto a lo que se llama “nueva ola” del cine, creo que se llama así simplemente porque es actual. Las “nuevas olas” siempre han existido y, como las olas del mar, vienen y van. Lo único que me ha sido dable observar es que en algunos grupos se ignora a los predecesores. Todos, en alguna oportunidad, fueron también “nueva ola”. Demare, Soffici, Tinayre constituyeron en su oportunidad una avanzada, que no tenía el rótulo hoy de moda, pero que era también una nueva corriente renovadora. La diferencia es que ninguno de ellos despreció a sus maestros.³³

La respuesta evidencia el escepticismo de Del Carril en cuanto al carácter novedoso del Nuevo cine argentino y su molestia frente al

32. Vilariño Ochoa, Alfredo, “Festival de Moscú 1961”, *Tiempo de Cine* N° 7, julio-septiembre 1961, p. 21.

33. “Para Hugo, solo cine y tango”, *Platea*, N° 64, 7 de julio de 1961, p. 5.

desprecio hacia los cineastas de la industria que él consideraba valiosos. En la encuesta de *Cinecrítica* Del Carril reconocía la existencia de un “nuevo cine argentino” y señalaba que constituía “un vuelco importante”, pero aun así manifestaba sus reparos:

En el “nuevo cine argentino” la temática se ha extendido, pero lamentablemente orientándose hacia un tipo de comedia que no se puede definir como nuestra, lo que me parece más lamentable es la limitación de los autores en cuanto a la observación de nuestra vida, de nuestros personajes, de las personas que pueblan nuestras calles, de nuestros problemas, tanto en la ciudad como en el campo; a los que falsea continuamente. Creo que es el mayor error de nuestro cine.³⁴

Para Del Carril, el problema del nuevo cine era su falta de conexión con temas nacionales. Aunque no mencionara nombres ni títulos, esta observación se convertiría en los años siguientes en una de sus críticas más frecuentes al cine argentino de los sesenta. En distintos artículos publicados en 1971 en diarios y revistas de circulación masiva, Del Carril, que no dirigía una película desde 1964, cuestionaba el cine argentino de los años anteriores, al que consideraba inauténtico por no reflejar los problemas nacionales y retratar conflictos ajenos. En una nota firmada por Jorge Miguel Couselo en la revista *Panorama*, por ejemplo, se quejaba de que en el cine local se hubieran vuelto dominantes “corrientes miméticas, extranjerizantes, que copian conflictos que no son de nuestra sociedad o taras de civilizaciones decadentes” y lamentaba que, en lugar de reflejar las luchas y sufrimientos populares, las películas nacionales retrataran “deformaciones”, “una juventud que no es la nuestra” o “los vicios que apenas se detectan en minorías de minorías”.³⁵ Del Carril

34. “Encuesta”, *Cinecrítica* N° 1, agosto de 1960, p. 3.

35. Couselo, Jorge Miguel, “Hugo del Carril: homenaje a la dama de la esperanza”, *Panorama*, 11 de mayo de 1971, pp. 52-53. “Hugo del Carril: ‘Hace más de ocho años que no veo ninguna película porque lo que se está haciendo no es cine argentino, sino una mala copia del cine europeo’”, *Clarín*, 14 de octubre de 1971.

asociaba la autenticidad con el retrato de temas nacionales. Para la nueva generación, en cambio, el término tenía un significado distinto, más ambiguo quizás, que remitía a la necesidad de retratar el presente. Eso incluía problemáticas sociales más amplias y aspectos más subjetivos como los conflictos personales y vinculares de los jóvenes de distintas clases sociales. Querían crear películas sinceras que expresaran el contorno (Bernini, 2000) o, como señalara Carlos Correas a propósito de la literatura de aquella época, “hacer obra con las felicidades y los infortunios propios de nuestra condición social, en modo directo u oblicuo” (2007: 58).

Esta diferencia en la forma de entender la autenticidad era una de las formas en las que se manifestaba el quiebre generacional que separaba a Del Carril de los cineastas y críticos renovadores. La música también era otro importante elemento diferenciador. Desde mediados de los cincuenta, ganaron terreno nuevos géneros musicales como el rock, mientras que el tango, por ejemplo, entró en un período de declive. No sorprende entonces que los jóvenes cineastas y críticos que peleaban por renovar el cine nacional tuvieran reparos frente a una figura como Del Carril, asociada al universo del tango y al sistema de producción industrial, todo aquello que para los jóvenes había quedado atrás. Del Carril, que ya había detectado el tema del quiebre generacional en *Una cita con la vida*, puso en escena el conflicto entre lo viejo y lo nuevo en *Buenas noches, Buenos Aires* (1964), una película musical basada en el espectáculo teatral del mismo nombre y protagonizada por grandes figuras, que remitía a la ya superada asociación entre cine y tango del período clásico. La escena de *El firulete* no podría ser más explícita en relación al conflicto generacional, al mostrar el choque entre la milonga y los nuevos ritmos de moda. Julio Sosa y Beba Bidart interpretan a dos porteños conservadores que cuestionan a un grupo —muy superior en número— de jóvenes bailarines de *twist*. Pero estos, indiferentes a sus diatribas, continúan con sus pasos de baile y cantan: “Nada de milonga/yo prefiero conga” (Benedetti, 2015: 250).



Violeta Rivas, Julio Sosa y Beba Bidart en *Buenas noches, Buenos Aires*

El tema generacional también aparecía retratado con un lenguaje más moderno en películas clave de la Generación del 60, como *Los jóvenes viejos* (Kuhn, 1962) y *Dar la cara* (Martínez Suárez, 1962); y atravesaba de manera explícita el discurso de la crítica, como se puede ver en la edición latinoamericana de *Cinema Nuovo*. En 1964, la editorial argentina Jorge Álvarez lanzó la edición local de la revista italiana fundada por el crítico y teórico Guido Aristarco. Tres de los cuatro miembros del comité de redacción provenían de *Tiempo de Cine*: Salvador Sammaritano, Alberto Ciria y Oscar Yoffe. Los dos números que tuvo la revista incluyeron notas sobre el cine argentino que se detenían en la obra de Del Carril. En el primero, Roberto Raschella analizaba la obra de Torre Nilsson, de Ayala y de Del Carril, al que situaba a la par de los otros dos directores, considerados los inspiradores de los cineastas de los sesenta. Si bien la opinión sobre el cine de Del Carril no difería mucho de la que aparecía en *Tiempo de Cine*, Raschella —que también había colaborado en la revista de Núcleo— le daba una centralidad que aquella siempre le había negado, al reconocer su lugar excepcional y su

interés por lo social. Aun así, lo señalaba como un realizador ligado a la *vieja* modalidad del cine.³⁶

En otro artículo, Ciria hacía una observación similar:

Entre nosotros, solo una figura de la vieja generación, el cantor y director Hugo del Carril, ha conseguido mantener su vinculación popular dando al cine criollo obras tan importantes como *Las aguas bajan turbias* y *Las tierras blancas*, aunque tiempos recientes lo hayan visto consagrarse al mero entretenimiento artístico.³⁷

Aun cuando valorara la orientación social de algunas de sus películas —algo congruente, por otra parte, con la línea ideológica de la revista italiana—, Ciria enfatizaba en pocas líneas su rol de cantor y la distancia que separaba a Del Carril de la nueva generación.

Hacia 1964, la experiencia de la Generación del 60 ya estaba cerrada: el movimiento estaba prácticamente desmembrado y con el golpe militar encabezado por Juan Carlos Onganía en 1966, terminó por desaparecer. Ese mismo año se publicó el libro de Mahieu *Breve historia del cine argentino*, uno de los mayores exponentes del pensamiento crítico de esa generación, que puede leerse como un alegato a favor de los nuevos cineastas de los sesenta. En cuanto a Del Carril, el juicio crítico era terminante: consideraba que había tenido un debut promisorio, pero lamentaba que su “incompleta formación cultural” le hubiera impedido desarrollar su intuición y su mirada realista (1966: 44).

Un cineasta singular

La irrupción de Hugo del Carril como director despertó esperanzas en la crítica especializada, que anhelaba una renovación profunda

36. Raschella, Roberto, “La angustia sobre el Río de la Plata”, *Cinema Nuovo. Edición latinoamericana*, N° 1, agosto de 1964, pp. 47-54.

37. Ciria, Alberto, “Notas sobre un cine latinoamericano”, *Cinema Nuovo. Edición latinoamericana*, N° 2, verano 1965, pp. 176-180.

del cine argentino. Aun con sus diferencias políticas, a comienzos de la década del cincuenta Del Carril y los críticos coincidieron en su admiración por el neorrealismo italiano y en la necesidad de crear un cine argentino auténtico, del que *Las aguas bajan turbias* resultó un ejemplo paradigmático. Sin embargo, luego del estreno de *La Quintrala* los críticos jóvenes rechazaron sus nuevos trabajos. La mayoría consideraba que su inclinación al melodrama y los excesos literarios de los guiones de Eduardo Borrás —al que asociaban al cine de la industria— habían alejado a Del Carril del camino de la autenticidad. De todas formas, la recepción crítica de sus obras no fue homogénea. Los críticos más interesados en un cine comprometido con la realidad valoraron más sus películas que aquellos que preferían un cine moderno más subjetivo e intimista.

Por otra parte, existía un abismo generacional. Los cineastas y críticos de la Generación del 60 buscaban renovar el cine argentino a partir de un corte total con el cine industrial. Aun cuando los temas elegidos por Del Carril podrían haberlos interpelado, no se identificaban con los abordajes que proponía el realizador, al que veían como parte fundamental de la vieja generación. En un momento de fuertes enfrentamientos en la sociedad argentina, marcada por antinomias como peronismo y antiperonismo o atraso y modernización, el campo cinematográfico también estuvo atravesado por categorías rígidas e irreconciliables como cine industrial e independiente, viejo y nuevo cine o cine de espectáculo y de expresión. En ese contexto una figura llena de matices como Del Carril resultaba inclasificable, porque si bien su obra se enmarca en el cine clásico, se vislumbran en ella elementos que dan cuenta de una transición. Del Carril dirigió y produjo de manera independiente películas autorales con un marcado estilo propio y en varias de ellas ofreció una mirada personal y comprometida sobre los conflictos sociales, todos valores que los críticos y cineastas renovadores reclamaban como propios. Pero era, al mismo tiempo, una figura fuertemente identificada con el peronismo y una estrella del tango y de la industria, es decir, del viejo cine. Y estas características resultaban inadmisibles para la crítica especializada, para la cual la renovación implicaba un rechazo absoluto del cine del pasado.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2005). “La Generación del 60”. En España, Claudio (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, Vol. 2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Alsina Thevenet, Homero (2012). “Horizontes de sangre”. En Buela, A., Gandolfo, E. Y Peña, F. (comps.), *Homero Alsina Thevenet. Obras incompletas*, Tomo II-B, Buenos Aires.
- Altamirano, Carlos (2007). *Bajo el signo de las masas*. Buenos Aires: Emecé.
- Apra, Gustavo (2003). “El melodrama negado”. Ponencia presentada en el XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanoamericanistas en la Universidad de Regensburg, Ratisbona. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea04.pdf>.
- Benedetti, Héctor (2015). *Nueva historia del tango*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bernini, Emilio (2000). “Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el ‘nuevo cine argentino’ (1956-1966)”. En *Kilómetro 111*, N° 1, pp. 71-88.
- Bernini, Emilio (2009). “Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo”. En *Kilómetro 111*, N° 8, pp. 87-101.
- Cabrera, Gustavo (1992). “Hugo del Carril: la perspectiva oculta”. En Wolf, Sergio (comp.), *Cine argentino, la otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena.
- Cabrera, Gustavo (1989). *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Casas Moliner, Quim (2006). *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Correas, Carlos (2007). *La operación Masotta*, Buenos Aires: Interzina.
- Di Núbila, Domingo (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Di Núbila, Domingo (1960). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Félix-Didier, Paula (2003). “La crítica de cine en los 60”. En Peña, Fernando M. (ed.), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, pp. 326-335. Buenos Aires: Malba-Colección Costantini.

- Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Goity, Elena (2000). "Cinematográfica Cinco. Los directores se largan a producir". En España, Claudio. (comp.). *Cine argentino: industria y clasicismo 1933-1955 (Vol. I)*, pp. 458-463. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- González Centeno, Carolina (2012). "Raimundo Calcagno - El periodismo como vocación". En *Imagofagia* N° 5. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/259>
- Gorodischer, Julián (2018). "Calki en diario *El Mundo*". Disponible en: <https://museodelcineba.org/blog/calki-en-diario-el-mundo/>
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kohon, David José (2007). "Más allá del olvido". En Peña, Fernando M. (comp.), *Obra crítica*, pp. 76-77. Buenos Aires: 9° Festival Internacional de Cine Independiente.
- Kozak, Daniela (2013). *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*. Mar del Plata: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- Lusnich, Ana Laura (2006). "Las películas de Hugo del Carril: trayectoria y principales líneas cinematográficas". En Maranghello, César e Insaurralde, Andrés (eds.). *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, pp. 27-40. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.
- Mahieu, José Agustín (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Manzano, Valeria (2017). *La era de la juventud en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Maranghello, César (1993). *Hugo del Carril*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Martínez, Tomás Eloy (1961). *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Oubiña, David (2008). "Film Research in Argentina". En Donald, James and Renov, Michael (eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies*, pp. 87-95. Londres: SAGE Publications.

- Oubiña, David (2016). “Una política de autores para Latinoamérica. (Nuevos cines y nueva crítica: Argentina, Brasil, México en los sesenta)”. En *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, N° 8, pp. 347-361.
- Paladino, Diana (2018). “Intertextos, préstamos y estilo en *Historia del 900* de Hugo del Carril”. En Kriger, Clara (comp.), *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*, pp. 19-32. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Peña, Fernando (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Posadas, Abel (1982). “La coherencia de un romántico”. En *Crear en la cultura nacional*, N° 8, pp. 41-48.
- Vieytes, Marcos (2018). “La imagen manda – Hugo del Carril: Entrevista a Fernando Martín Peña”. Disponible en: <https://calandacritica.com/2018/02/02/en-marcha-primera-retrospectiva-completa-de-hugo-del-carril-entrevista-a-fernando-martin-pena-por-marcos-vieytes/>

Fuentes

Gente de Cine
Cinecrítica
Cinedrama
Cuadernos de Cine
Diario *Clarín*
Diario *Crítica*
Diario *El Mundo*
Diario *La Nación*
Panorama
Tiempo de Cine

EPÍLOGO: EL RESCATE DE UNA OBRA

Daniela Kozak

Luego de su muerte en 1989, las películas de Hugo del Carril se dispersaron y se volvió muy difícil verlas. Si en los últimos años fue posible volver a ver su obra en buenas copias, fue gracias al esfuerzo y la perseverancia de varias personas e instituciones públicas y privadas que colaboraron de distintas formas para rescatar los rollos fílmicos disponibles, reconstruir cada película y producir nuevos materiales de preservación. Entre ellos, tuvo un rol destacado el coleccionista, historiador del cine y titular de la Filmoteca Buenos Aires, Fernando Martín Peña, también autor de un capítulo de este libro. Peña trabajó durante más de veinte años para rescatar de la destrucción y del olvido la obra cinematográfica de Del Carril.

La dispersión de su obra como cineasta se explica, por un lado, a partir de la falta de políticas públicas de preservación audiovisual. Aunque pueda resultar sorprendente tratándose de un director tan significativo para la cultura nacional, la pérdida y el rescate de las películas de Del Carril ilustra un estado de cosas en relación a la situación del patrimonio audiovisual argentino. Los especialistas calculan que el 90% del cine mudo y el 50% del cine sonoro nacional se perdieron. Esto significa que, de esas películas, ya no existen negativos originales en 35 milímetros de los cuales se puedan sacar copias nuevas. La preservación de los negativos originales —o bien de internegativos—¹ es fundamental para

1. Un internegativo, también conocido como negativo duplicado, es una copia negativa realizada a partir de un material positivo. El internegativo se utiliza para producir múltiples copias de exhibición y para evitar el desgaste del negativo original. Véase: Kodak, “Glosario de términos cinematográficos”. Disponible en: https://www.kodak.com/uploadedfiles/motion/EssentialRefGuide_es.pdf

asegurar la supervivencia de las películas, ya que hasta el momento el fílmico es el único material que, almacenado en condiciones adecuadas de temperatura y humedad, puede durar más de cien años. Las copias digitales, en cambio, son muy buenas para la difusión, pero no aseguran la supervivencia a largo plazo de las películas, porque aún no se sabe cuánto tiempo pueden resistir los archivos. Los especialistas advierten que no duran mucho más allá de los treinta años y que, además, deben someterse a una migración constante para no perder la carrera de la obsolescencia programada del hardware y del software.

Por otro lado, la dispersión y pérdida de varios negativos originales de las películas de Del Carril tuvo que ver con las circunstancias específicas de producción de su obra, ya que produjo o coprodujo de manera independiente diez de sus quince películas. Como tantos directores y productores, Del Carril procesaba sus películas en Laboratorios Alex y guardaba sus negativos allí para que estuvieran accesibles a la hora de hacer nuevas copias. Además, las películas quedaban en el laboratorio porque en la Argentina no existía —y no existe aún— una Cinemateca Nacional donde los cineastas y productores pudieran dejar sus negativos en guarda en condiciones adecuadas. En 1999, el Congreso de la Nación aprobó la ley 25119, que ordenaba la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), cuya misión principal sería justamente preservar y difundir el cine argentino. Sin embargo, la ley recién fue reglamentada en 2010 y al día de hoy la institución todavía no empezó a funcionar en los términos que establece la normativa ni a cumplir las funciones que le corresponden.

Alex fue el laboratorio más importante de la historia del cine argentino. Gran parte del cine clásico-industrial local, cuyo soporte era el nitrato de celulosa —un material inflamable—, se procesaba y almacenaba allí. En 1969 esos depósitos se incendiaron y se perdieron muchísimos negativos originales. Pero esa no fue la única gran pérdida vinculada al laboratorio. En 1995 la empresa quebró y las latas almacenadas en el laboratorio que no fueron retiradas por sus propietarios terminaron en la basura. Este hecho fue denunciado ante el INCAA y, si bien el aviso llegó tarde, hubo una parte del material que se salvó de la basura y fue a parar en muy malas condiciones al sótano de la ENERC, la escuela de cine del Instituto Nacional de Cine y Artes

Audiovisuales (INCAA). Entre esas latas había varios negativos de películas de Del Carril.

En el año 2000, Peña y el coleccionista Octavio Fabiano —ambos profesores de Historia del cine en la ENERC— fueron invitados a recorrer el edificio. Cuando el tour llegó al sótano de la escuela, el empleado del INCAA que oficiaba de guía comentó que allí había mucho material fílmico del que no sabían casi nada. Peña y Fabiano insistieron en ver qué era y descubrieron que en ese depósito enorme y sin luz había unas sesenta mil latas de fílmico amontonadas, pilas y pilas de latas que alcanzaban los tres metros de altura. Todo ese material, proveniente de Alex, estaba allí abandonado, lleno de polvo y con diez centímetros de agua en el piso. Los dos profesores empezaron a sacar latas al azar y a iluminarlas con una linterna. Fue así que encontraron rollos de tres películas de Del Carril: *Surcos de sangre* (1950), *Las aguas bajan turbias* (1952) y *La Quintrala* (1955). Ese fue el punto de partida para emprender, junto con un equipo de voluntarios integrado por alumnos de la ENERC, una tarea que llevaría cinco años: abrir todas las latas para ver qué había en cada una y qué se podía rescatar.²

Un año después de iniciada la revisión, cuenta Peña, ya sabían que en ese sótano había “un internegativo completo de *Las aguas bajan turbias*, una copia incompleta de *Surcos de sangre*, un internegativo incompleto de *La Quintrala* y los negativos originales de *Amorina* (1961) y *Buenas noches, Buenos Aires* (1964)” (Peña, 2015: 54). Además, encontraron fragmentos irrecuperables de los negativos de *Una cita con la vida* (1958), *Las tierras blancas* (1959) y *La sentencia* (1964) y la banda sonora internacional³ de *Esta tierra es mía* (1961).

Estos hallazgos sirvieron de impulso para que el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata programara en 2005 una retrospectiva parcial de la obra del director. Por un lado, se exhibieron copias fílmicas existentes aportadas por la Filmoteca Buenos Aires y por la familia del director, además del corto documental *En marcha...* —que hasta ese

2. Kozak, Daniela, “Un proyecto bajo el signo del olvido”. *Revista Ñ*, 19 de junio de 2010.

3. La banda sonora internacional contiene la mezcla de las pistas de música y efectos de una película, sin la pista de diálogos. Se utiliza para realizar doblajes a otros idiomas.

momento no figuraba en ninguna filmografía de Del Carril—, exhibido en una copia en video proporcionada por el Sindicato de Luz y Fuerza. Por otro lado, se realizaron nuevos negativos de preservación y nuevas copias especialmente para el evento. Para ello, se utilizaron materiales y recursos aportados por el INCAA, por el Festival, por la Filmoteca Buenos Aires y también por la Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual y Cinemateca Nacional (APROCINAIN), una entidad sin fines de lucro formada en el año 2000 para impulsar la creación de la CINAIN, que a poco de creada también empezó a trabajar en el rescate de negativos originales, la preservación de largometrajes en riesgo y la realización de copias nuevas. Sobre esa retrospectiva, Peña cuenta:

El Festival colaboró con recursos para completar *Surcos de sangre* con una copia maltrecha de la Filmoteca y hacer un negativo de preservación, y para completar y copiar *La Quintrala* (con ayuda de una copia en buen estado que había en el INCAA). APROCINAIN colaboró para hacer copias nuevas de *Amorina* y *Buenas noches, Buenos Aires*. Argentina Sono Film autorizó al Festival a exhibir *Más allá del olvido* y su último film, *Yo maté a Facundo* (1975). (Peña, 2015: 54)

Tres años después, la directora del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Paula Félix-Didier, encontró en el depósito de esa institución una copia en 35 mm de *Las tierras blancas*, cuyo negativo se había perdido tras el cierre de Alex en 1995 y de la que no quedaban copias en buen estado. A partir de esa copia y mediante la colaboración de dos instituciones públicas como el Museo y el INCAA, se obtuvo un internegativo para asegurar la preservación de la película y luego la Filmoteca Buenos Aires financió una copia nueva en 35 mm, que fue la que se exhibió en el Festival.

En 2012, también durante el Festival de Mar del Plata, se anunció que Turner Internacional Argentina donaría al INCAA una colección de alrededor de trescientas películas nacionales en 35 y 16 mm. Esta colección se había empezado a formar en los años noventa gracias al empeño de Alberto González, creador de la empresa Imagen Satelital, que en su momento compró películas argentinas para pasarlas por el

canal Space. En 1998 González vendió la empresa —incluida una parte de la colección de películas— al grupo venezolano Cisneros y más tarde esta pasó a manos de Turner. Esta colección, que contenía obras emblemáticas del cine argentino en soporte fílmico, quedó así bajo resguardo del Estado, un paso fundamental para asegurar la preservación de esas películas.

A partir de la donación, se inició la recuperación de la colección, llevada adelante por el canal INCAA TV (hoy llamado CINE.AR) con la colaboración de Peña. El trabajo empezó con la revisión y la catalogación del material. Luego se fijaron las prioridades de restauración y preservación en función de la importancia de las películas y del grado de deterioro del fílmico, y se seleccionaron los títulos sobre los que había que intervenir con urgencia para evitar que se perdieran para siempre.⁴ Uno de esos títulos era *Historia del 900* (1949), la primera película de Del Carril como director, cuyos negativos originales están perdidos. En la colección había una copia en 35 mm a la que le faltaban las canciones, que pudieron completarse a partir de una copia en 16 mm conservada por la Filmoteca Buenos Aires. A partir de esa reconstrucción, se hizo un internegativo nuevo para preservar la película (Peña, 2013: 26).

Al margen de las películas donadas al INCAA, hubo una parte del archivo fílmico original de González que nunca se vendió y que fue conservada por la familia del empresario. En 2015, Peña, Félix-Didier y otros profesionales vinculados a la preservación audiovisual tuvieron oportunidad de revisar ese material y encontraron allí los negativos originales de dos films de Del Carril: *La calesita* (1963) y *Esta tierra es mía* (1961). El laboratorio Cinecolor, que en ese momento todavía procesaba fílmico en la Argentina —en 2016 el área de fílmico cerró de manera definitiva— revisó y reparó esos negativos e hizo de manera gratuita copias nuevas de estas películas, que se presentaron en la edición de 2015 del Festival de Mar del Plata.

En la actualidad, los negativos originales de siete de las quince películas que dirigió Del Carril están perdidos. Pero gracias a esta minuciosa y paciente reconstrucción de su obra, en 2018 pudo verse en el

4. Kozak, Daniela, “Al rescate del pasado”, *Revista Ñ*, 9 de noviembre de 2013.

Más allá de la estrella

MALBA la primera retrospectiva completa dedicada al director, que también incluyó algunas de sus películas como actor. El ciclo, producido y presentado por Peña, despertó mucho interés en el público. Por primera vez, una nueva generación de espectadores pudo descubrir la obra integral del realizador en buenas copias fílmicas proyectadas en una sala de cine, completando de ese modo el trabajo de rescate. Porque rescatar una película significa recuperar el soporte material —es decir, una matriz fílmica a partir de la cual se pueda hacer nuevas copias— tanto como la experiencia cultural para la cual la película fue concebida: la proyección en fílmico en una sala de cine. Esta experiencia evidencia como pocas la situación de riesgo en la que se encuentran obras fundamentales del patrimonio audiovisual local y es, a la vez, un ejemplo notable de todo lo que puede hacerse aún para salvar lo que queda del cine argentino.

Bibliografía

- Kodak. “Glosario de términos cinematográficos”. En *La guía esencial de referencia para cineastas*. Disponible en: https://www.kodak.com/uploadedfiles/motion/EssentialRefGuide_es.pdf
- Peña, Fernando (2013). “Historia del 900”. En *Cine argentino siempre*. Buenos Aires: Ediciones INCAA TV.
- Peña, Fernando (2015). “Aquello que amamos”. En Kozak, Daniela (ed.). *La imagen recobrada. La memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

LOS AUTORES

Florencia Calzon Flores es doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Su tesis de doctorado estudia las estrellas de cine en la Argentina durante el período de la producción industrial de películas (1933-1955). Recibió becas del CONICET y financiamiento de la Secretaría de Políticas Universitarias en el marco del Programa de movilidad docente para estancias de investigación en universidades del exterior. Es docente de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Dictó cursos de extensión universitaria en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Participa de proyectos de investigación en el área de Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA) y forma parte de la Red Interuniversitaria de estudios sobre Política de masas y Cultura de masas (UNGS, UNAJ, UNL). Participó en diversas jornadas, seminarios y congresos como organizadora, coordinadora, comentarista y expositora. Ha publicado artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales y capítulos de libros.

Emeterio Diez Puertas es profesor contratado en la Universidad Camilo José Cela y responsable del Departamento de Publicaciones de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Es doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense (2001) y doctor en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III (2016). Está acreditado como profesor titular de Universidad y tiene dos sexenios de investigación. Ha impartido cursos y seminarios en universidades de Argentina, Colombia y Ecuador. Desarrolla su investigación

académica en el campo de la Historia de los Medios, la Narrativa Audiovisual y los Estudios de Género. Ha publicado sobre estos temas una decena de libros y más de sesenta artículos. Entre sus libros están: *Cine y comunicación política en Iberoamérica* (Barcelona, UOC, 2018), *El sueño de un cine hispano* (Madrid, Síntesis, 2017), *Golpe a la Transición. El secuestro de “El crimen de Cuenca”*, (Barcelona, Laertes, 2012), *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos 2003) e *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)* (Valencia, Filmoteca de Valencia, 2001). Pertenece a la Asociación de Historiadores de la Comunicación.

Alejandro Kelly Hopfenblatt es doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es docente en esa facultad y participa de proyectos de investigación acreditados en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA) y en el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE, IHAAL, FFyL, UBA). Sus áreas de interés se centran en el desarrollo de las cinematografías industriales y las redes de circulación, exhibición y distribución fílmica en América Latina en el período clásico. Ha realizado estancias de investigación en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México (Fideicomiso Teixidor, 2014), la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla (AUIP, 2015) y School of Cinematic Arts, University of Southern California (Fulbright-Ministerio de Educación, 2018). Ha publicado trabajos en numerosas revistas y libros colectivos, nacionales y extranjeros. Es autor del libro *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40* (Ciccus, 2019), ganador del Tercer Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino - Biblioteca ENERC-INCAA (2017).

Daniela Kozak es periodista e investigadora especializada en cine. Egresada de la carrera de Dirección de la Universidad del Cine, magíster en Periodismo por la Universidad de San Andrés y diplomada en Preservación y Restauración Audiovisual por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Compiladora y coautora del libro *La imagen recobrada. La memoria del cine argentino en el*

Festival de Mar del Plata (2015) y autora del libro *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine* (2013), ambos publicados por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Publicó notas sobre cine en *Revista Ñ (Clarín)*, *Infobae*, *Crisis*, *La Agenda* y *Haciendo Cine*, entre otros medios. Fue redactora en la revista *El Guardián* y en el diario *Clarín*, consejera editorial en la revista *Lamujerdemivida* y columnista de cine en Radio Provincia. Trabajó en la selección de películas y series para la pantalla de Canal Encuentro y programó como invitada varios ciclos de cine en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

Julia Kratje es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magíster en Sociología de la Cultura por el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES-UNSAM). Su investigación sobre cine latinoamericano, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), está radicada en el Instituto de Investigaciones en Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se ha desempeñado como profesora en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), y en las maestrías en Estudios de Género (UCES), Poder y sociedad desde la problemática del género (UNR) y Literaturas de América Latina (UNSAM). Durante el período 2018-2020, presidió la comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Es autora de *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino* (Eudeba, 2019), editora de *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* (La cebra, 2020) y compiladora, junto a Marcela Visconti, de *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2020).

Fernando Martín Peña es historiador de cine, archivero, restaurador y divulgador. Realiza ciclos retrospectivos en diversas instituciones regularmente desde 1985. Es docente en la UBA, la UNLP y la ENERC. Fue asistente de producción y columnista del programa *Caloi en su tinta* entre 1990 y 2000. Codirigió la revista *Film* entre 1993 y 1998 y luego *Film online* entre 1999 y 2003. Creó y dirige desde 2002 el área de cine del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Creó y condujo el ciclo televisivo *Filmoteca – Temas de cine*, que se mantuvo al aire en la TV Pública durante quince años. Fue director artístico del BAFICI y del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Ha publicado artículos referidos a su especialidad en diversos medios locales y extranjeros. Es autor de *Gag: la comedia en el cine* (1991), *René Mugica* (1994), *El cine quema: Raymundo Gleyzer* (con Carlos Vallina, 2000), *El cine quema: Jorge Cedrón* (2003), *Metrópolis* (2008), *Lita Stantic: el cine es automóvil y poema* (con Máximo Esevenri, 2013), entre otros libros. Ha logrado rescatar y preservar numerosos films argentinos, entre los que se destacan los de Hugo del Carril.

Juan Manuel Romero es profesor de Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, magíster en Investigación Histórica por la Universidad de San Andrés y doctorando en la UBA. Fue becario CONICET y becario Fullbright, es miembro del *Grupo de Estudios culturales de la política* del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani. Se desempeña como docente en el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y ha dictado clases de grado y posgrado en esa y en otras instituciones. Actualmente dirige el proyecto de investigación “Liberalismo, nacionalismo y populismo en la Argentina”. Investiga sobre el lugar de las imágenes y representaciones de los Estados Unidos en la cultura política argentina y sobre otros problemas de historia de la historiografía y de historia intelectual y cultural latinoamericana. Ha participado en congresos y publicado artículos sobre estos temas en revistas académicas en la Argentina y el exterior.

AGRADECIMIENTOS

Gracias al rescate y la proyección en fílmico de las películas de Hugo del Carril, pudimos descubrir el universo de un director al que conocíamos sobre todo por *Las aguas bajan turbias*. El sueño de este libro nació a partir del asombro inicial frente a su filmografía y se concretó gracias al entusiasmo y la generosidad de muchas personas que colaboraron con el proyecto. Los autores de los distintos capítulos aceptaron gustosos nuestra invitación a escribir y trabajaron con dedicación en la redacción de sus textos. Todo nuestro agradecimiento a Emeterio Diez Puertas, Juan Manuel Romero, Fernando Martín Peña, Julia Kratje y Alejandro Kelly Hopfenblatt. Además de escribir sobre la estadía de Del Carril en México, Alejandro fue un colaborador fundamental en todo el proceso de edición. Su mirada lúcida y sus observaciones precisas ayudaron a mejorar cada texto que pasó por sus manos. La colaboración de David Oubiña, tanto en la búsqueda de autores como en la lectura de algunos capítulos, fue muy importante. La mirada y las consideraciones de Mariano Ron, uno de los primeros lectores de los textos que integran este volumen, también fueron aportes esenciales. Nicolás Hochman fue testigo del nacimiento de este proyecto y nos acompañó y orientó a lo largo del camino de muchas formas distintas. La directora del Museo del Cine de la Ciudad, Paula Félix-Didier, nos dio su apoyo desde el primer día y escribió el generoso prólogo que abre este volumen. Desde el Museo del Cine, también Sebastián Yablón, Juan Pereyra, María del Carmen Vieites, Constanza Volpin y Fabián Sancho brindaron una enorme colaboración. Adrián Muoyo nos ayudó y alentó desde que este libro era apenas un boceto, y tanto él como Octavio Morelli y todo el personal de la Biblioteca de

Más allá de la estrella

la ENERC fueron fundamentales en la búsqueda de fuentes para las distintas investigaciones. Queremos agradecer a la familia de Hugo del Carril y al programa de Mecenazgo Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, sin cuyo apoyo la publicación de este libro no habría sido posible. A Violeta Pels por la edición de imágenes. A Irene Brandt, Lucila Molentino, Marcelo Anastasio y Ana Schwartzman por sus miradas atentas. A Andrés Levinson, Clara Kriger, Natalí Schejtman, Javiera Pérez Salerno, Ana Laura Caruso, Alfredo Dillon, Johanna Chiefo, Gastón Levin, Claudia Kozak, María Laura Jofré, Marcelo Bustos, Romina Pastoriza y Constanza Cáceres Monié, quienes colaboraron de distintas formas en este largo camino. Por último, agradecer especialmente a nuestras familias, que nos acompañaron a cada paso. A Juan Elizalde y a Mariano Ron, a Vera, Maite, Santiago y Carmela, por la paciencia y el amor de cada día.

