

Hugo del Carril y su trayectoria como ídolo popular: astro del tango, galán-cantor y director de cine, 1935-1955

Hugo del Carril and his career as a popular idol: tango star, gallant-singer and film director, 1935-1955

María Florencia Calzon Flores

Universidad de Buenos Aires; Universidad de San Martín; Universidad Nacional Arturo Jauretche
florcalzon@yahoo.com

Resumen

El objetivo del trabajo es el análisis de la construcción de Hugo del Carril como ídolo popular entre fines de los años treinta y la caída del peronismo. La trayectoria de Del Carril desde sus orígenes como cantante de tangos, hasta llegar al cine en el rol de galán-cantor y finalmente como director de películas, será uno de los ejes a tener en cuenta. En este aspecto nos preguntaremos sobre la manera en que la figura que construye el cine se moldea a partir del éxito que Del Carril había adquirido como cantor de tangos, a través de la radio y la industria del disco. En su faceta como director, emerge la preponderancia de una temática asociada a la crítica y a la denuncia social. El "cantor del pueblo" se convierte, en su nuevo rol, en un defensor de los intereses de los más necesitados. El compromiso político con el peronismo se traduce en la producción de películas realizadas en defensa del mismo "pueblo" que lo llevó previamente a la fama. En 1949 graba con su voz "La marcha peronista" y a partir de allí su participación en actos de gobierno se hace más frecuente. La superposición entre su figura como ídolo popular y su construcción como ícono peronista será objeto de este análisis.

Palabras clave: industrias culturales; ídolos populares; cine; Hugo del Carril.

Abstract

The aim of this work is the analysis of the construction of Hugo del Carril as popular idol, between late thirties and fall of Peronism. Del Carril path from its origins as tango singer, to the film in the role of leading man-singer and finally as a film director, will be one of the axes to consider. In this respect we will ask ourselves about the way in which the film figure is molded from the success that Del Carril had acquired as a tango singer, through radio and the record industry. In his role as director, emerges the preponderance of a theme associated with social criticism and denunciation. The "singer of the people" becomes, in his new role, a defender of the interests of the needy. Political commitment to Peronism results in the production of films made in defense of the same "people" who previously led him to fame. In 1949 records with his voice "The Peronist march" and from there its participation in acts of government becomes more frequent. The overlap between his figure as popular idol and its construction as Peronist icon will be analyzed.

Key words: entertainment industry; popular idols; cinema; Hugo del Carril.

Introducción: breve biografía artística

Piero Bruno Hugo Fontana nació el 30 de noviembre de 1912 en el seno de una familia modesta de inmigrantes italianos. Luego de que los padres se separaran, fue dado en adopción a una familia de franceses, que se encargó de su crianza. Trabajó en distintas



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

fábricas como obrero, en una de jabón y en otra de cristales finos. Cuando tenía 16 años, hizo su debut 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.(1)

El director Manuel Romero lo introdujo en el cine. Debutó 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 una carrera cinematográfica que lo consagró en el rol de galán-cantor. Fue contratado por Lumiton, empezando con *La vuelta de Rocha* (1937), *Tres anclados en París* (1938), *Gente bien* (1939) y *La vida es un tango* (1939). En 1939 fue contratado en exclusividad por EFA y realizó para el sello seis películas. Con la filmación de *La vida de Carlos Gardel*, dirigida por Bayón Herrera, logró su consagración en España y América Latina. La escasez de celuloide y las dificultades para filmar en nuestro país a principios de los cuarenta lo llevaron a aceptar una oferta para hacer cine en México. Residió en el país azteca entre 1944 y 1946, donde actuó en tres películas, grabó ocho discos, cantó en radio y en los salones más cotizados del Distrito Federal, principalmente en El Patio.(2)

De vuelta en nuestro país, continuó su carrera cinematográfica. En 1948 era, junto con Luis Sandrini, el artista de cine mejor pago del país.(3) Ese mismo año comenzó la filmación de su primera película como director y coproductor, *Historia del 900*. Durante el período peronista, filmó en el mismo rol otros cuatro filmes, entre ellos *Las aguas bajan turbias*, aplaudido por el público y aprobado por la crítica. La antipatía que el secretario de Difusión, Raúl Apold, sentía por Del Carril, se intensificó luego del estreno de la película. Apold acusó a Del Carril de simpatizar con ideologías de izquierda por la adaptación de la novela de un comunista, Alfredo Varela, como base argumental de su película. La distancia con el gobierno se reflejó en la decisión de volver a grabar la marcha peronista ese mismo año (1952), pero esta vez en la voz de Héctor Mauré.

A partir del golpe militar, Hugo del Carril es llevado preso, acusado de malversación de fondos en la filmación de su última película, y liberado luego de poco más de un mes. Fueron los años en los que se forjó su imagen de militante peronista como un luchador, que afrontó los años de proscripción interna con valentía y dignidad. Alternó negocios extra artísticos con giras por el exterior y el interior de nuestro país. Durante los cortos gobiernos democráticos trabajó en radio, teatro y televisión. También continuó con su labor como cantante y director cinematográfico, y presentó cuatro películas entre 1960 y 1964. Durante un breve período fue nombrado director del Instituto Nacional de Cinematografía, bajo el gobierno de Cámpora. En 1974 realizó el rodaje de su última película, *Yo maté a Facundo* y tras el último golpe militar, se exilió en México. Volvió al país con el retorno de la democracia

y se dedicó a presentaciones en vivo en la Ciudad de Buenos Aires y en el interior. Falleció en 1989.(4)

Los inicios en la radio y la actuación en cine: el rey del tango o el galán-cantor

La relación del tango con el cine se remonta a los inicios del sonoro. A partir de *¡Tango!*, la primera película sonora, las más importantes figuras de la canción porteña desfilaron por la pantalla. Sofía Bozán, Mercedes Simone, Azucena Maizani, Ada Falcón, fueron requeridas por el cine. Ninguna alcanzó el estrellato de Amanda Ledesma o la permanencia de Tita Merello, que logró imponerse también como actriz.(5) Entre las voces masculinas, ninguno ascendió tanto como Hugo del Carril. Desde fines de los años treinta se instaló como la estrella masculina del tango durante todo la década siguiente. La fórmula que lo tuvo como protagonista fue el melodrama tanguero, que combinaba el melodrama con el musical, y utilizaba las canciones como parte de la trama. Las películas que Gardel había protagonizado para la Paramount entre 1931 y 1935 tenían este esquema. Se trata de un modelo que requiere escasa inversión, basado en las canciones y el lucimiento del protagonista. Era usual que en este tipo de películas, el público exigiera volver la cinta atrás para escuchar varias veces los temas principales.(6)

Fueron muchas las películas que tuvieron al tango como protagonista. El cine —y antes el teatro— se ocupó de brindarle al tango una historia, junto con una iconografía social y topográfica. El universo de personajes, situaciones, lugares, valores y códigos de conducta de la canción porteña tuvieron vigencia en la pantalla entre los años veinte y cincuenta. Entre los tipos, la figura del cantor de tangos fue uno de los personajes centrales de los melodramas tangueros. Alberto Gómez (*¡Tango!*) e Ignacio Corsini (*Ídolos de la radio*, 1935) fueron los intérpretes de la primera camada. A fines de los treinta, con el protagónico en *La vida es un tango* (1938) y *La vida de Carlos Gardel* (1939), Hugo del Carril se instaló en ese rol. A comienzos de los cincuenta, cuando dé un giro en su carrera, será Alberto Castillo quien tomará el relevo.(7)

Hugo del Carril comenzó su carrera artística como cantante de tangos en la radio y en pocos años pasó al cine. Las películas que lo consagraron como artista popular, como astro cinematográfico, apuntaban a explotarlo comercialmente 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”*.(8)

Entre 1937 y 1939 filmó nueve películas, dirigido por los principales directores del cine industrial, Manuel Romero, Amadori, Zavalía, Moglia Barth, Bayón Herrera; se desempeñó como pareja de la principal estrella femenina, Libertad Lamarque; fue la figura central del

reparto y el motivo sobre el cual descansaban una serie de producciones en las que la trama giraba en torno a la letra y a la melodía de los tangos entonados por su voz.

Las críticas de *La Vuelta de Rocha*, *Tres anclados en París*, *Gente bien* y *La vida es un tango* apuntaron a vapulear el desempeño de Hugo del Carril en su faceta expresiva como actor y 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”.(9)

Las críticas sobre *Tres anclados en París*, estrenada un año después, remarcaron el mismo punto. Mientras *La Prensa* lo consideraba una “... segura, incontrovertible promesa del futuro”,(10) *Tribuna Libre* afirmaba: “El galán Hugo del Carril, cuya figura es atrayente, pero que sigue tan inexpresivo como antes, se lució cantando el viejo tango “Buenos Aires”.(11) *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”.(12) Según *La Argentina*: “Como leif-motiv de la nota sentimental se recortan los compases del viejo tango Buenos Aires, con el cual el buen cantor pero inexpresivo galán Hugo del Carril tiene su momento más feliz”.(13)

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”.(14) *La Razón* sostenía que en *La vida es un tango*, “Hugo del Carril se luce en sus canciones y por su figura juvenil y garbosa es uno de los elementos favorables del film”.(15) 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”.(16) Por su parte, *La Nación* aseveraba que “Hugo del Carril, más rígido e inexpresivo como actor, se desempeña igualmente con eficacia y simpatía en las partes cantadas”.(17)

Las críticas apuntaban al mismo punto: Hugo del Carril carecía de expresividad como actor dramático pero se lucía gracias a su figura y su voz. Es lo que se denominaba un galán-cantor. El galán es un hombre que enamora a las mujeres y en todas las películas mencionadas estaba presente la historia de amor. En una entrevista realizada a Hugo del Carril en 1977, este afirmaba: “... las películas, sobre todo en las de aquella época, si querían ser comerciales y no tenían un hálito de romanticismo, no funcionaban” y más adelante describía al romance como un “anzuelo” dentro de la película, dado que “el público

cinematográfico está integrado principalmente por el sector femenino”.(18) Para Radiolandia,

“El cine se ha preocupado de forjar romances, con cada pareja de los nuevos elementos que iba descubriendo [...] hay infinidad de parejas que pueden utilizarse para dar clima sentimental a una película. Muchas, muchísimas, creadas por directores de visión, que saben hasta dónde influye, en una producción, el éxito de quienes cargan con la dulce misión de enamorarse ante las cámaras”.(19)

Las historias de amor no pueden ser interpretadas por hombres feos y por lo tanto los galanes son, en el lenguaje de la época “buenos mozos”. ¿Cuáles eran las características del galán de nuestro cine y de qué manera se reflejaban en la figura de Hugo del Carril?

Radiolandia sostenía que *“nuestro galán debe ser el hombre más varonil, elegante y desenvuelto a la par que, por razones de raza, el más rendido admirador de toda belleza”.* (20) El galán es un hombre bien plantado, en el que prima el cuidado de los rasgos exteriores y el vestuario. Son elementos presentes en la figura de Del Carril.

La publicidad explotaba su faceta de galán y conquistador de mujeres. La estrategia de venta de los cigarrillos Wilton lo contaba como una de sus caras, sonriente, bien peinado, elegante; preguntándose: *“¿la rubia de mi elección?”.*(21) Los hombres que envidiaban la atracción de Del Carril sobre el sexo femenino, podían empezar por elegir la marca de cigarrillos que fumaba el galán, y era posible que así se acercaran a su éxito con las mujeres.



Radiolandia, 7 de mayo de 1949

El galán criollo, a diferencia del norteamericano, es morocho y como tal encarna la *“genuina expresión del hombre de la calle”.* Su elegancia y su porte varonil no son un

resultado de *“las ventajas del séptimo arte”*, un engaño del maquillaje y de las cámaras, sino que constituyen una propiedad natural y genuina.

Las imágenes que circulaban de Hugo 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 tango lo hacían fácilmente identificable con el galán criollo, que alguna vez fue un muchacho de barrio.

El astro del tango, dirigida por Luis Bayón Herrera, fue estrenada en febrero de 1940. El protagonista es Hugo del Campo (interpretado por Del Carril) *“el artista cantor más popular de Sudamérica”*. La primera escena muestra una reunión de productores de películas que, a pesar de la alta cifra que han pagado, están eufóricos porque han conseguido que el gran astro 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 como el galán-cantor de mayor popularidad hacía de sí mismo, o al menos de lo que su figura pretendía ser: el que ocupaba el primer puesto en la preferencia del público.

Hugo del Campo tuvo en el pasado un desengaño amoroso que lo dejó herido y temeroso de volver a enamorarse. No está pendiente del éxito con las mujeres y, al contrario, busca evitar el contacto con las admiradoras que lo asedian de forma constante. En un diálogo entre su secretario y el astro:

-Secretario: En la portería hay un tropel de muchachas que desean verlo.

-Hugo del Campo: Eh? No, de ninguna manera.

-Secretario: Recíbalas, qué le cuesta, hágalo por mí Don Hugo.

-Hugo del Campo: Déjese de pavadas, dígame 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:

-Marta: ¿Qué pasará? ¿Se estará ahogando alguien?

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

-Marta: ¿Quién es Hugo del Campo?

-Carlos: Casi nadie, el rey del tango.

-Marta: ¿Y eso es tan importante?

-Carlos: Por lo visto, sino pregúntele a sus amiguitas... Mírelas cómo luchan por acercarse a él.

-Marta: Qué runfla! Ni que fuera el príncipe de Gales.

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

-Marta: ¿Será muy buen mozo?

-Carlos: Yo no lo conozco... será por cómo entusiasma a las mujeres.

-Marta: Qué envidia le tendrán los hombres...

La escena apunta a mostrar la popularidad del astro del tango y el magnetismo que ejerce 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 permitiría protagonizar un film. Lo hace para cumplir con el pedido de la familia de alejarse de la joven. Al enterarse, Marta ingresa a una orden religiosa. Los padres, impresionados, acceden al noviazgo y esta abandonará el convento para unirse con su amado.

El galán es un hombre buen mozo y varonil, que enamora a todas las mujeres con su elegancia y su éxito como cantor. Sin embargo, no es un "Don Juan". Comparte con este su magnetismo sexual, el prestigio social derivado de su fama de seductor. Pero se diferencia porque escapa a su descalificación moral como mujeriego. El galán es un gran seductor pero no se beneficia de su condición. Rechaza la posibilidad de poseer innumerables mujeres y en cambio está enamorado de una, a la que le es fiel, por la cual es capaz de sacrificarse, renunciando al propio éxito personal.

En *Madreselva* (1938), Del Carril hace pareja con la estrella principal del film, Libertad Lamarque.(22) Se trata de un melodrama romántico-musical que, según *Cine Argentino*, contiene "... un ciento por ciento de atractivos para el público. Romance, canciones, emoción, interés... nada le falta".(23) 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 Blanca descubre el engaño, y al enterarse de que vive con un amante, decide alejarse y emprende una exitosa carrera artística en Europa. 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 en un comienzo era un actor exitoso, que disfrutaba de la noche y las mujeres, el encuentro con el verdadero amor cambia 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...*" [1:02:21]. El verdadero amor despierta en el personaje "sentimientos honrados" que desconocía.

El lamento por la pérdida de una mujer es una constante en las películas de Hugo del Carril en su rol de galán-cantor. En los años 20 y 30, los compadritos de las letras de tangos son reemplazados por los personajes románticos, que Del Carril encarna. Interpreta en los melodramas tangueros al hombre desengañado de los tangos románticos que canta con su voz. En *La vida de Carlos Gardel* asume el papel del "zorzal criollo", en una historia de amor

que no tiene nada que ver con la historia real del gran ídolo del tango. Dirigida por Zavalía y producida por Sono Film, 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 del enorme mito que era Gardel.(24) La película fue un gran desafío para Del Carril, que tuvo que interpretar al cantor a solo cuatro años de su muerte. Debía cantar personificando a Gardel pero apelando a su voz, y no con la mímica y la voz en *off*.(25)

La película comienza con una placa escrita:

“La vida de Carlos Gardel ha sido realizada con autorización expresa de la Sra. BERTA GARDES. Su relato se inspira en diversos pasajes de la vida del gran cantor argentino y constituyen un homenaje que le tributan los autores del argumento, el director, los productores y HUGO DEL CARRIL, quien al evocar en la pantalla la vida de CARLOS GARDEL, revive el recuerdo de aquella figura definitivamente impresa en el corazón de nuestro pueblo”.

Lo que se resalta es el nombre del intérprete y del personaje al que encarna en la ficción. El film construye un paralelismo entre las figuras, en el que de la vida de Gardel no queda nada. En palabras de Julián Centeya:

“Esta cinta de Sono puede llamarse igual “La vida de Carlos Gardel” que “El amor que te profeso” o “Me alegro de verte bueno una noche en Shangai”... Tanto da. Porque la cinta no te dice la vida de Carlos. (Yo me guío por el título primero; estaban en la obligación, ya que te daban el espiche de darte la mercadería y no me guío de las declaraciones que el director hizo a los diarios. Porque o somos, o no somos. Una cosa se hace o no se hace. Si te prometen la vida, que te dean la vida, qué embromar!) Bueno, sígo: eso no solamente no es la vida de Gardel... no es ni siquiera un cacho”.(26)

Bajo la apariencia de la vida de Carlos Gardel, la película construye un romance a la medida de los que Hugo del Carril estaba acostumbrado a interpretar en la pantalla. Gardel tenía una relación con la noviecita de su barrio, pero una mujer que lo ayuda a triunfar en el canto los separa. No obstante, Gardel no logra olvidarla y cuando la sabe a punto de 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 patria 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 es nada. El galán es un hombre varonil pero también capaz de sentir y expresar tristeza. Es un elemento central de su sensibilidad que sin embargo no desmerece su masculinidad.

En *La vida es un tango* interpreta al hijo de un artista de variedades que, junto a la hija de un pianista, son pioneros en la introducción del tango canción. El triunfo lleva a la pareja de cantantes al exterior y en una *boîte* francesa una millonaria se enamora del cantor. La conveniencia de la unión con una mujer de la alta sociedad separa a la pareja, que no obstante nunca deja de amarse. Cuando el muchacho se arrepiente y vuelve a buscar a su amada, ella 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 la amada, ya viuda, le devuelve la voz y las ganas de vivir. Las críticas coinciden en señalar la debilidad del argumento de esta película de Romero, que resulta una excusa para contar la historia del tango en una sucesión de canciones. Para *El Diario*:

“El tango es el eje de la acción, al mismo tiempo que primer actor de reparto. Lo que les sucede a los personajes no tiene, al lado del desfile de piezas popularizadas en sus épocas, importancia alguna. [...] Hugo del Carril y Sabina Olmos cumplen una labor de cantantes tan intensa como feliz, a diferencia del resto de los actores, cuyos personajes, carentes de asunto que los justifique, dan la sensación de estar de más”.(27)

La debilidad de la trama, que está en una relación de dependencia con respecto a la nutrida recopilación de tangos que desfila en la película, permite el lucimiento de Hugo del Carril en su faceta de cantor. Sin embargo, aunque débil, la historia de amor vuelve a ubicar al personaje de Del Carril en el sufrimiento derivado de la pérdida del verdadero amor.

Los dos rivales es una comedia dirigida por Bayón Herrera y producida por los Estudios EFA. Estrenada en 1944, tenía como objetivo explotar dos de las figuras más populares del cine de esos años, Luis Sandrini y Hugo del Carril:

“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 sus conocida competencia, algunas piezas, que matizan el cuadro dramático”.(28)

A mediados de los cuarenta Hugo del Carril estaba afirmado en su condición de galán-cantor. Con más de una quincena de películas filmadas, su popularidad había ido en ascenso desde mediados y fines de los años treinta. *Los dos rivales* explotaba su popularidad y la interpretación de un reportero conquistador de primicias y mujeres se avenía con la caracterización de personajes en películas anteriores. En tono de comedia, Hugo del Carril se interpretaba a sí mismo o al texto-estrella construido en su trayectoria como galán-cantor frente a la pantalla. La dupla con Sandrini permitía poner al descubierto, transparentar y reírse de los elementos sobre los cuales Del Carril (y Aguilar, el periodista que interpretaba) se comportaba en relación con el éxito, el canto y las mujeres.

En el filme, Sandrini y Del Carril son reporteros estrella en diarios rivales. Compiten en las primicias pero son muy amigos en lo personal. En la pugna por una noticia, Aguilar (Del Carril) 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-Del Carril y la hija del director del diario en 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”*.

El galán-cantor 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. Recordemos que en *La vida es un tango*, la mujer millonaria se enamora del personaje de Del Carril al oír su canto y que es el reencuentro con su amor lo que le permite recuperar la voz. En *La vida de Carlos Gardel*, el cantor le dedica desde Medellín un tango a la novia de su infancia, que lo escucha en agonía antes de morir. Poco después el “morocho del abasto” sufrirá el accidente fatal y el reencuentro con el amor imposible se produce en el más allá. En *Los dos rivales*, Del Carril retoma 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-Del Carril a su enamorada se demuestra por su 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 en feliz unión y a Aguilar como director del diario en el que se desempeñaba como reportero.

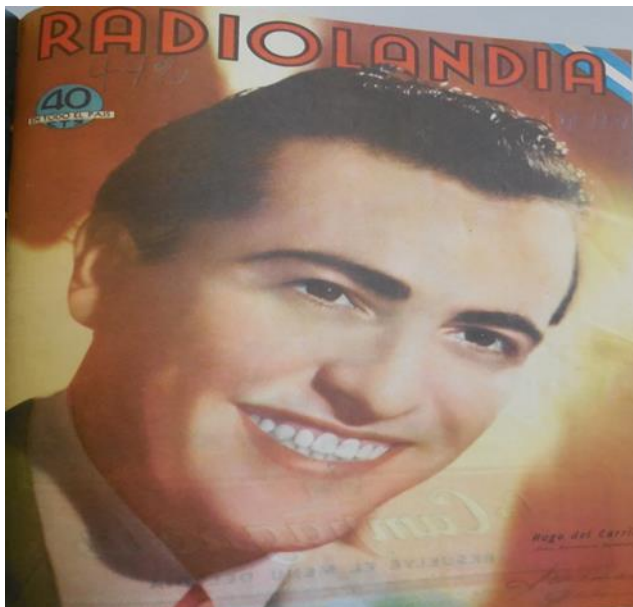
En la existencia de un amor imposible o en el final feliz con la mujer amada, la figura de galán-cantor que interpreta Del Carril se aviene a las figuraciones de masculinidad de los 40 y 50. Inés Pérez analiza los cambios en las figuraciones de masculinidad en esos años y sostiene que la felicidad conyugal en un hogar sólido y confortable seguía siendo el horizonte de legitimidad última. Será más adelante, en los años 70 y 80, cuando se legitime un estilo de vida masculino vinculado a la sensualidad, el relax y el lujo, y no necesariamente conyugal.(29)

Ídolo popular: la relación con el público y el pueblo

La relación con el público es uno de elementos centrales en la construcción del ídolo. Las revistas del espectáculo contribuyen a construir esa relación y se proponen como mediadoras. Para ello utilizan distintas estrategias: realizan entrevistas “ficcionalizadas” en las que los periodistas comparten un momento íntimo con el ídolo, ya sea en su hogar o en su lugar de trabajo, como por ejemplo un set de filmación; construyen intercambios epistolares o dialoguitos telefónicos en los que los rumores del ambiente son puestos en boca de dos astros o estrellas; describen situaciones en las que el intercambio con los admiradores deja a los ídolos hechos jirones. Las revistas construyen un código de intercambio entre las estrellas y su público, basado en actitudes y valores, que involucra a las dos partes. Normativizan el vínculo a partir de un modo deseable de comportamiento frente a las figuras y de la figuras hacia los seguidores. Se trata de un vínculo recíproco, que requiere de mutua aceptación. El ídolo conquista al público y debe estar pendiente de no defraudarlo. En 1939, cuando estaba en el tramo ascendente de su carrera, una nota titulada “Hugo del Carril, más cuidado!” afirmaba:

“El creerse astro de imposible superación trae sus peligros. El creerse infalible trae aparejadas situaciones que son absolutamente ingratas. En una audición para Radio Prieto Hugo del Carril desafinó en la interpretación de dos tangos. ¿Puede disculparse esto? ¿Tiene derecho Hugo del Carril a presentarse ante los micrófonos de una emisora con canciones no ensayadas, sorprendiendo la expectativa del público? ¿O cree Del Carril que, porque tenga un nombre popular está eximido del deber de respetar al radioescucha que lo ha consagrado?”(30)

En 1939 Del Carril todavía no era el ídolo indiscutido que sería años más tarde. Esto se refleja en el “reproche” del artículo periodístico que remarca un aspecto negativo de su faceta como artista. Comentarios de este tipo no serán admitidos una vez que su éxito se haya establecido.



Hugo del Carril en las tapas de las revistas *Antena* (13 de enero de 1944) y *Radiolandia* (21 de mayo de 1949)

Radiolandia “busca” el éxito radial de 1939 y entre los números populares ya consagrados señala: “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".(31) Ese mismo año encarnó en el cine a Gardel, el mito principal de la historia del tango y de la cultura popular. La asociación con el "zorzal criollo" no nació con la película de Zavalía y tampoco fue patrimonio exclusivo de Del Carril. La industria del entretenimiento elevó al rango de heredero del "morocho del abasto" a muchos cantores. A cinco años de su trágica muerte en Medellín, no estaba definido para quién sería el cetro. De cualquier manera, la posibilidad de disputarlo brinda una pauta de la legitimidad que había alcanzado Del Carril en el gusto popular. El protagónico de *La vida de Carlos Gardel* permitió desplegar una serie de imágenes en las que se explotó y construyó el parecido entre ambos. La publicidad en las páginas de *Cine argentino* permite observar la semejanza en la expresión y la centralidad de la sonrisa, sobre la cual se rubricó la figura de Gardel.(32) La película es 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* juega con la identidad 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 muchachones 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". [Y Radiolandia remata] Más sencillez, imposible*".(33)

El cine, la publicidad, las revistas, fueron actores en la construcción de una simetría entre ambos cantores populares, en una asociación con el mito que beneficiaba al viviente. Es una construcción que encontró anclaje en los estudiosos de su figura. Su biógrafo Gustavo Carrera 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, cuando Del Carril era un niño.(34) 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.(35) En la misma línea, un suplemento de *Radiolandia* dedicado a "Hugo del Pueblo" en 1988, afirmaba:

"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. Por eso lo llamaron simplemente "Hugo del pueblo"".(36)

Lo que nos interesa resaltar 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 es utilizada para resaltar la legítima relación que une a Del Carril con sus seguidores. Sandra Gayol sostiene que la extensa cobertura dedicada a la muerte de Gardel encuentra su nudo en la fusión entre el cantor y el pueblo.(37) La sensibilidad y la empatía que despierta su entierro son colocadas en las antípodas del

vínculo distante de los políticos fraudulentos y corruptos de la década del treinta. Del Carril hereda del “morocho del abasto” no solo un estilo sino también una relación estrecha y privilegiada con el pueblo.

Archetti 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.(38) La pertenencia de Gardel al barrio, que es “el morocho del abasto” en uno de los anclajes de su relación con el pueblo. Lo mismo sucede con Del Carril, nacido en Flores, un barrio porteño. Para la revista *Gente*, Hugo del Pueblo “... no podría haber nacido en otra parte; porque si mil veces tuviera que volver a nacer, nacería en Buenos Aires”.(39) La pertenencia al barrio es un elemento sobre el cual se construye la relación del cantor de tangos, del ídolo, con el pueblo. Cátulo Castillo, en una nota dedicada a Del Carril y 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 del 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”.(40)

En una línea similar, interrogado en los años setenta sobre su infancia, Del Carril responde: “*Mi infancia fue como la de todos los chicos pero con una influencia decisiva: la de la calle, donde aprendí a vivir, a asimilar los mejores caminos para desenvolverme más tarde [...] Mi barrio era de cantores. Cuando me preguntan cuándo empecé, empecé siempre*”.(41)



Cine argentino, 25 de mayo de 1939

La identificación de Del Carril con los cantores populares se completa una década más tarde con la personificación de Bettinoti en *El último payador* (1950), dirigida por Homero Manzi y Ralph Pappier. Bettinoti “refleja con su canto las expresiones genuinas del sentimiento popular” antes de que el disco y Gardel impusieran una nueva forma, el tango, que con letra y música establecida, reemplazó a la payada: “El disco está pensado para que el canto perdure y asesinó a mansalva a la otra juglaresca forma de decir, que es la payada”.(42) Bettinoti muere en 1915 y dos años más tarde Gardel graba con su voz una de sus composiciones, *Mi noche triste*. Gardel es el sucesor de Bettinoti y ambos comparten el arraigo en el corazón del pueblo. A diferencia de la película sobre Gardel, *El último payador* posee un trasfondo social. Aunque no constituye la trama central, el filme muestra el trabajo de Bettinoti en una fábrica de comienzos de siglo, así como la indiferencia de las autoridades frente a los trabajadores. Ante un disturbio por mejores condiciones laborales, la policía reprime y lleva preso a Bettinoti, quien se resiste a delatar al verdadero instigador de la huelga. Frente a la insistencia del comisario, declara: “Luchar a favor de los pobres no es ser un delincuente”. En la comisaría comienzan sus problemas de salud, que comprometerán su labor como cantante y también su vida. En esta película —filmada cuando el compromiso político de Del Carril con el peronismo ya había tomado forma, y dirigida por Manzi, que compartía su ideología— la comunión con el pueblo se expresa a partir de una experiencia compartida en el fragor de la lucha contra la injusticia.

La adhesión de Del Carril al peronismo complejizó el vínculo y afianzó su condición de representante de la cultura popular. Del Carril construyó su compromiso político como una consecuencia lógica del desempeño como artista popular:

“Estoy convencido que el artista está obligado a pronunciarse políticamente, en especial si sigue una corriente popular, como la gente de cine, la radio, la televisión y lógicamente el teatro, porque si todos ellos no están del lado del pueblo, ¿quién lo va a estar? Cuando un artista llega a un determinado nivel de fama, contrae la obligación de jugarse por toda esa gente que lo ha llevado al éxito, es decir el pueblo al que dirige su mensaje”.(43)

Del Carril esgrime como carta de presentación una relación íntima y privilegiada con el pueblo y de esta manera se convierte en un actor más de la construcción de su figura como ídolo popular, en sintonía con otros artefactos de la industria cultural. En 1974, consultado por su opinión sobre Gardel, afirma: “... si Carlitos Gardel hoy viviera sería el peronista número uno”.(44) El andarivel que une a Gardel con Perón es Del Carril y la legitimidad para hacerlo descansa en la supuesta interpretación del alma popular que le permite auscultar un hecho contrafáctico: el peronismo de Gardel.

El hito fundamental en su compromiso militante fue la grabación de la marcha *Los muchachos peronistas* en 1949, que se escuchó por primera vez en el acto del 17 de octubre de ese año. A partir de allí, su colaboración en actos de gobierno se hizo más frecuente. En 1951 participó en el ciclo de conciertos gratuitos de tango organizado por el Teatro Santos

Discípulo (antes Alvear), así como del ciclo radial creado por la Secretaría de Informaciones para propalar un espacio de apoyo al partido de gobierno en virtud de las elecciones presidenciales. Adherir al peronismo no era un paso obligado en su trayectoria. En 1949 Del Carril no necesitaba del peronismo para ampliar su popularidad; al contrario, a muchas mujeres de familia les encantaba la pinta y la voz de Del Carril, y que fuera peronista era un problema.(45) Además, su adhesión al peronismo no implicó la obtención de beneficios asociados a la filiación política. Clara Kriger sostiene que durante el peronismo el Estado ejerció una censura informal cuyo motor no era exclusivamente político. En algunos casos, primaban los enconos personales entre artistas y funcionarios públicos. A pesar de ser una de las caras públicas del peronismo, Del Carril enfrentó dificultades por su enemistad con Apold, que se remontaba a las épocas en que ambos coincidieron en Argentina Sono Film. El subsecretario de Prensa y Difusión logró que *Las aguas bajan turbias* fuera bajada de cartel a pesar del éxito de público. Los motivos: una campaña de desprestigio que acusaba al director de comunista y de haber cantado en una radio uruguaya el día de las exequias de Eva Perón.(46) Algo similar ocurrió con *La Quintrala*, también bajada de cartel poco antes del golpe de 1955 por recomendación de Apold, que no la consideraba oportuna en el contexto de enfrentamiento con la Iglesia.

El desempeño como director de cine fue paralelo a su compromiso militante. En su nuevo rol afianzó la relación con el pueblo en un doble sentido: 1) por el tipo de películas que hacía, ajenas a pretensiones intelectuales, y cuyo objetivo era tener repercusión en el público; 2) por el contenido social de algunos de sus argumentos, que apuntaban a señalar y denunciar las penurias y la explotación de la gente humilde.

Del mismo modo que el artista popular está obligado a pronunciarse políticamente a favor de aquellos que lo llevaron a la fama, el arte no debe tener otro destinatario que el pueblo. Por eso Del Carril afirmaba que nunca se lanzaría al cine intelectual y que en cambio reconocía en Manuel Romero la principal influencia en su tarea como director:

“Sí. Hubo una influencia, la predilección de los temas simples, como los que proponía Romero... generalmente trabajaba sobre temas muy sencillos, pero al mismo tiempo, muy humanos. Cuando no, abordaba algunos problemas de tipo social”.(47)

Durante el peronismo dirigió cinco filmes: *Historia del 900* (1949), *Surcos de sangre* (1950), *El negro que tenía el alma blanca* (1951), *Las aguas bajan turbias* (1952) y *La Quintrala* (1955). Del Carril sorprendió desde un comienzo en su tarea como director. Su primera película, *Historia del 900*, marcó el tipo de cine hacia el que se inclinó como realizador. Diario *El Mundo* la describió como “*un acontecimiento en el cine nacional*” al lograr su cuarta semana de cartel en el cine Ópera, “*una sala tan amplia e importante*”.(48) Pero el filme no alcanzó solo al público porteño y el periódico *El Laborista* —afín al peronismo— se encargó de detallar los cines del interior del país en los que se estrenaría *Historia del 900*.(49) Otro medio de prensa oficialista, *Democracia*, sostuvo: “... al revalidar

los grandes aciertos de su primer film no podemos más que saludar el advenimiento de un nuevo gran director argentino".(50) Por su parte, el matutino *La Nación*, ajeno a la cadena de medios peronistas, afirmó que "*Historia del 900 tiene vida y es evocadora*".(51)

Surcos de sangre también encontró una notable aceptación en el público. *Democracia* saludó su cuarta semana de exhibición en el Gran Rex: "*Sigue exhibiéndose con sostenido éxito la película de Hugo del Carril "Surcos de Sangre" que, como se sabe, es una digna muestra de la capacidad como director del popular cantor*".(52) Por su parte, *El Laborista* anunciaba que la película se vería en distintas ciudades del interior y afirmaba que "*al laudatorio recibimiento de la crítica*" el filme sumaba "*un gran éxito de público*". Su película más emblemática fue *Las aguas bajan turbias*, que lo consagró como director. Bajo el título "*Record de premios: casi se los lleva todos*", *Clarín* mencionaba las distintas asociaciones e instituciones que la premiaron.(53) El punto de máximo reconocimiento lo marcó la exhibición del filme en el Festival Cinematográfico Internacional de Venecia, donde obtuvo una Mención Honorífica de la Federación Nacional de Periodismo Cinematográfico Italiano.(54) Al igual que sus películas anteriores, contó con la aceptación del público. El *Heraldo del cinematografista* la calificó con el máximo puntaje en las tres categorías evaluadas (comercial, argumento y artístico) y resaltó como valores del filme "*Su poderoso impacto dramático, su excelente realización, su importante mensaje, su elenco y la gran publicidad que la respalda*".(55)

El negro que tenía el alma blanca fue rodada en España y tuvo dificultades para la exhibición en nuestro país, donde pasó desapercibida. *La Quintrala*, protagonizada por Ana María Lynch, narra la historia de Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, una mujer de la alta sociedad chilena que vivió en la primera mitad del siglo XVII. El esfuerzo de producción y la reconstrucción de la ciudad colonial tenían el propósito de lograr un producto que permitiera conquistar mercados más allá del argentino. La enemistad entre Del Carril y Apold, que había recrudecido luego de la muerte de Eva Perón y del estreno de *Las aguas bajan turbias* complicó las posibilidades de exhibición de la película. Del Carril tuvo que interceder ante Perón y finalmente logró, en mayo de 1955, que fuera puesta en cartel (con algunas escenas amputadas y una calificación de "inconveniente para menores de 14 años"). Estrenada un año más tarde de lo previsto, su repercusión fue mermada por el estreno del primer largometraje argentino en colores. Sin embargo, la respuesta del público fue buena y la crítica destacó el trabajo de dirección, la reconstrucción de época y la fotografía. Dos semanas más tarde, las relaciones entre Perón y la Iglesia alcanzaron su punto más álgido y el retrato de los poderes eclesiásticos como ungidos por la prudencia penitente, hicieron que Apold ordenara retirarla definitivamente de las carteleras.(56)

Clara Kriger estudia la obra de Hugo del Carril como director y sostiene que sus películas toman elementos de las fórmulas genéricas y los elaboran desde una perspectiva autoral. Se trata de un cine popular de calidad e ideas, que se encabalga entre el cine

industrial y el de autor: en este sentido es que expresa *“las continuidades a lo largo de la historia cinematográfica nacional”*. Del Carril empezó su carrera como realizador cuando el modelo industrial de los estudios y las recetas narrativas de los géneros estaban empezando a mostrarse ineficaces.(57) La alquimia entre estas últimas y una perspectiva creativa y personal le permitieron realizar obras aplaudidas por el público y aprobadas por la crítica.

César Maranghello, en su estudio sobre Hugo del Carril para la colección dedicada a los directores de cine argentino, postula que en su filmografía pueden rastrearse distintos subgéneros narrativos. Uno de ellos es el drama social-folklórico, bajo cuyo manto se realiza *Las aguas bajan turbias*, de enorme importancia debido a que constituye uno de los escasos ejemplos de cine comercial militante.(58) Lusnich analiza el ciclo de realizaciones sociales y considera que en ellas Del Carril propone un reordenamiento moral, económico y social que, en concordancia con la ideología peronista, debe premiar el trabajo y la virtud de los individuos.(59) En palabras de Del Carril:

“Para mí siempre fue motivo de inquietud el bienestar común, y mi ambición más grande es que en mi país no haya necesitados ni pobres. Esto lo he traducido en varias de mis películas, planteándolo como un problema, evitando dar soluciones porque creo que las soluciones no podemos proporcionarlas los directores de cine. Estas, por supuesto, deben darlas los gobiernos...” (60)

En las películas de la serie social que protagonizó como director, Hugo del Carril redefinió su texto-estrella de galán-cantor. Clara Kriger sostiene que los héroes de la serie social son rurales y poseen una vocación de justicia sobre un trasfondo de elementos realistas.(61)

En estas producciones siguió luciendo su voz y uno de los elementos de promoción de las películas fue el título de las canciones. El afiche de *Surcos de sangre* aclaraba el nombre de las canciones que podían ser escuchadas en el filme. En *Las aguas bajan turbias*, Del Carril acompaña con su voz el viaje de ida a los yerbatales y la fiesta en la que los mensúes son obligados a participar y que los capangas aprovechan como ocasión para tomar a sus mujeres. La potencia física y el porte varonil seguían constituyendo elementos centrales de sus personajes. Lo que se subrayaba era el fondo moral, configurado más allá de la lealtad a la mujer amada. El honor y la valentía redefinidos hacia el entorno, la familia y la comunidad, brindaban un escenario social para el desenvolvimiento de la ética.



Clarín, 28 de junio de 1950

En *Surcos de sangre* da vida a Pablo, un granjero que luego de muchos años de persistente labor logra revertir la situación paupérrima en que se hallaban las tierras de su familia. Su padre había echado a perder la fortuna familiar y al encontrarse en bancarrota pretende estafar al estanciero y a los habitantes del pueblo con maniobras fraudulentas. Pablo no puede impedir la estafa pero paga sus consecuencias: devuelve lo debido con las riquezas de la granja. Más adelante, es enviado a prisión. El motivo: incendiar la propia granja para capturar con las llamas la atención del padre y evitar que cometa otro delito. El fondo moral del personaje es indudable: trabajador y honrado, se enfrenta al padre, alcohólico, jugador y estafador. La rectitud moral de Pablo se expresa a través del compromiso con la comunidad, los habitantes del pueblo estafados.

En *Las aguas bajan turbias* interpreta a Santos Peralta, uno de los mensúes conchabados en Posadas junto a su hermano para trabajar en los yerbatales misioneros. El honor y la valentía de Santos quedan reflejados en la conducta hacia el entorno más cercano, los seres queridos. El encuentro amoroso con Amanda se inicia cuando ella, exhausta, es auxiliada por Santos en el traslado de las onzas de yerba. Más adelante, cuando Amanda expresa su intención de posponer el encuentro sexual, Santos la respeta y acepta la decisión de la mujer. Santos rehúsa la posibilidad de participar de una huida por lealtad a su hermano, que yace convaleciente luego de un castigo de azotes. El fondo moral del personaje se combina con la denuncia de los abusos y del trato esclavo que Santos y su hermano muestran desde un principio. Estos son una semilla a partir de la cual crece la rebelión final. Junto a la sangre de otros que murieron en la defensa de sus derechos, son la promesa de "una patria más grande y más justa donde los hombres no sean esclavos".

En la serie de producciones sociales, el estricto código moral de sus personajes se desarrolla sobre un trasfondo comunitario. Las buenas acciones adquieren un sentido social. Es en estas películas donde se observa la superposición de la tarea del artista y del militante peronista, comprometido con la lucha del pueblo contra la injusticia. El galán-cantor, el astro cinematográfico, el ídolo popular está en trance de convertirse en ícono peronista. Sobre la construcción realizada por la industria del entretenimiento, que supone un vínculo estrecho y privilegiado con el pueblo, se traza su identidad política con un movimiento popular.

Luego del golpe de 1955, en los años de proscripción y exilio interno, el mito de la relación entre Del Carril y el pueblo se fundió en un seudónimo definitivo: "*Hugo del pueblo*". Las cualidades morales de los personajes que interpretaba en la pantalla se graban en el hombre de carne y hueso. Es el militante íntegro y probo, fiel a su ideología, que demostró su lealtad y su espíritu de lucha. En palabras de uno de sus colaboradores:

"... si fue un gran director y un buen cantante, como hombre tuvo una estatura difícil de alcanzar. Mientras todos los justicialistas estaban ocultos o exiliados, en 1957 y comienzos de 1958, él se declaraba peronista e incluso cantaba la marcha en sus recitales".(62)

Con la vuelta del peronismo a comienzos de los setenta, fue nombrado al frente del Instituto Nacional de Cinematografía. Su trayectoria como artista y militante lo legitimaba para el ejercicio del cargo.

Consideraciones finales

La trayectoria de Del Carril comenzó a fines de los treinta en la radio, como cantor de tangos. De allí pasó al cine, en historias en las cuales lució su voz y su apariencia física. El género que albergó en los comienzos a la figura de Del Carril fue el melodrama tanguero, en el que interpretó historias de amor trunco. Como galán de cine fue un hombre varonil, bien plantado, elegante, exitoso, seductor de mujeres. Como héroe romántico de la tipología tanguera fue el hombre desengañado, solitario, que sufre por amor. El tango y el cine se superponen en el delineamiento del galán-cantor, una figura propia de la escena nacional que tiene amplia repercusión en el mercado latinoamericano.

El compromiso militante con el peronismo fue paralelo al desempeño como productor y director de películas. En muchos casos, Del Carril fue el protagonista de las películas que produjo y dirigió. En esta etapa, dejó atrás el rol de galán-cantor que había construido en los melodramas tangueros. Las historias de amor que lo llevaron a convertirse en un héroe romántico se tiñen de contenido social. En la pantalla sigue explotando su apariencia de hombre varonil, pero el código de honor que lo une a la buena mujer excede al género femenino, en un código moral que envuelve a toda la comunidad. La felicidad última, el final feliz, incluyen el amor conyugal y la justicia social.

Como cantor de tangos, galán-cantor y astro cinematográfico, Del Carril posee una relación privilegiada con el pueblo. La construcción como ídolo popular supone la posibilidad de interpretar y sentir como el pueblo; de manejar un lenguaje que acerca e identifica. Esto no es algo natural y, al contrario, se trata de una construcción lenta y en la que intervinieron la radio, la prensa, el cine, la publicidad y el mismo Del Carril. Cuando se hizo manifiesta su identidad política a favor del peronismo, dicha construcción estaba consolidada. Del Carril había alcanzado un lugar privilegiado en el gusto popular luego de más de una década de trayectoria. La superposición entre la identidad popular construida por la industria del entretenimiento y la comunión con el pueblo que suponía la pertenencia al peronismo, terminó de fundir la figura de Del Carril. El que había luchado por ser el sucesor de Gardel, se convirtió simplemente en “Hugo del Pueblo”.

Notas

-
- (1) Cabrera, G. *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1989, pp. 21-16.
 - (2) Gallina, M., “Más allá de las fronteras” en Maranghello, C. e Insaurralde, A., *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, Buenos Aires, Museo del Cine, 2003, pp. 43-45.
 - (3) Maranghello, C., *Hugo del Carril*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 8.
 - (4) Lusnich, Ana Laura., “Las películas de Hugo del Carril. Trayectoria y principales líneas cinematográficas” en Maranghello, C. e Insaurralde, A., *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, Buenos Aires, Museo del Cine, 2003, pp. 39 y 40.
 - (5) Paladino, Diana, “La oportunidad del sonoro” en AAVV, *Cine en 2x4*, Buenos Aires, Museo del Cine, 2003, p. 25.
 - (6) Maranghello, C. y Paladino, D., “Del folletín a la ópera tanguera” en AAVV, *Cine en 2x4*, Buenos Aires, Museo del Cine, 2003, p. 56.
 - (7) Paladino, D., “El cantor de tangos”, en AAVV, *Cine en 2x4*, Buenos Aires: Museo del Cine, 2003, p. 43.
 - (8) Cabrera, G. Op. Cit, p. 57.
 - (9) *Clamor*, 11 de septiembre de 1937.
 - (10) *La Prensa*, 27 de enero de 1938.
 - (11) *Tribuna Libre*, 28 de enero de 1938.
 - (12) *El Mundo*, 27 de enero de 1938.
 - (13) *La Argentina*, 28 de enero de 1938.
 - (14) *El Heraldo del cinematografista*, 5 de julio de 1939.
 - (15) *La Razón*, 9 de febrero de 1939.
 - (16) *El Mundo*, 10 de febrero de 1939.
 - (17) *La Nación*, 9 de febrero de 1939.
 - (18) Russo, G. e Insaurralde, A., “Entrevista” en Maranghello, C. e Insaurralde, A., *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, Buenos Aires, Museo del Cine, 2003, pp. 18 y 20.
 - (19) *Radiolandia*, 15 de abril de 1939.
 - (20) *Radiolandia*, 3 de junio de 1939.
 - (21) *Antena*, 20 de abril de 1942.
 - (22) Convertida en “la figura del momento” luego de la trilogía tanguera de Ferreyra, Lamarque abandona la órbita de Estudios SIDE para ser contratada por la *major* Argentina Sono Film. En Maranghello, C. y Paladino, D., Op.Cit, p. 59.
 - (23) *Cine Argentino*, 13 de octubre de 1938.
 - (24) Russo, G. e Insaurralde, A., Op. Cit., p. 18.
 - (25) Gago Safigueroa, “Hugo del Carril” en AAVV, *Cine en 2x4*, Buenos Aires, Museo del Cine, 2003, p. 83.

-
- (26) *Cine Argentino*, 25 de mayo de 1939.
- (27) *El Diario*, 10 de febrero de 1939.
- (28) *Clarín*, 21 de febrero de 1944.
- (29) Pérez, Inés. *El Hogar tecnificado. Familias, género y vida cotidiana, 1940-1970*, Buenos Aires, Biblos, 2012, capítulo 4, “¿Retorno del esposo al hogar? Hogar, tecnologías y masculinidades domésticas”, pp. 137-168. La autora destaca como novedad de la masculinidad en los años cuarenta y cincuenta la nueva asociación del varón con la domesticidad, vinculada con la ampliación del tiempo libre y la casa propia. La construcción de una masculinidad doméstica estuvo asociada a las habilidades manuales y al desarrollo de los saberes técnicos y se apoyó en la creación de un espacio y unas tareas propias del varón. El taller y el uso de herramientas para arreglar, decorar o hacer los muebles de la casa propia, permitieron al hombre la posibilidad de estar en el hogar sin compartir tiempo con la familia.
- (30) *Aquí está!*, Año IV, n.º 332, 24 de julio de 1939.
- (31) *Radiolandia*, 20 de mayo de 1939.
- (32) Gayol, S., “Dios de pura envidia lo sacó de la tierra: espectáculo, masas y política o la vida imaginada de Carlos Gardel”, III Jornadas “Política de masas y cultura de masas en entreguerras”, UNGS, 2015.
- (33) *Radiolandia*, 21 de mayo de 1949.
- (34) Cabrera, G. Op. Cit. pp. 22 y 23.
- (35) Gallina, M., Op.Cit. p. 43.
- (36) *Radiolandia*, 29 de enero de 1988, suplemento especial para coleccionar.
- (37) Gayol, S., Op.Cit.
- (38) Archetti, P., “Estilo y virtudes masculinas en *El Gráfico*: la creación del imaginario del fútbol argentino” en *Desarrollo Económico, Revista de Ciencias Sociales*, volumen 35, número 139 (octubre-diciembre 1995), pp.419-442.
- (39) *Gente*, 4 de marzo de 1971.
- (40) *Antena*, 12 de julio de 1960.
- (41) *Mundo Radial*, 9 de julio de 1958.
- (42) *Clarín*, 29 de abril de 1985 (en ocasión del 70 aniversario de la muerte de Bettinoti).
- (43) *La voz*, 21 de agosto de 1985. Citado Cabrera, G. *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1989, p. 18.
- (44) Citado en *Radiolandia*, 29 de enero de 1988, suplemento especial para coleccionar.
- (45) Korn, G. y Trímboli, J., *Los ríos profundos: Hugo del Carril/Alfredo Varela: un detalle en la historia del peronismo y la izquierda*, Buenos Aires, Eudeba, 2015, pp. 116-120.
- (46) Kriger, Clara., *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, pp. 104 y 187.
- (47) Russo, G. e Insaurralde, A., Op.Cit, p. 18.
- (48) *El Mundo*, 10 de junio de 1949.
- (49) *El Laborista*, 17 de mayo de 1948.
- (50) *Democracia*, 23 de junio de 1949.
- (51) *La Nación*, 29 de junio de 1949.
- (52) *Democracia*, 15 de julio de 1950.
- (53) *Clarín*, 29 de junio de 1953. La nota menciona la “Asociación Cronistas Cinematográficos de la Argentina”, “Academia Cinematográfica”, el club “Gente de Cine”, “La Asociación de Cronistas de Rosario” y otras instituciones afines (sic).
- (54) Paladino, D., “La Quintrala (Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer): una superproducción en el momento equivocado” en Maranghello, C. e Insaurralde, A., *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, Buenos Aires, Museo del Cine, 2003, p. 77.
- (55) *Heraldo del cinematografista*, 15 de octubre de 1952.
- (56) Paladino, D., “La Quintrala (Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer): una superproducción en el momento equivocado” en Maranghello, C. e Insaurralde, A., Op.Cit., pp. 76 a 79.
- (57) Kriger, C., “Héroes de una transición: los varones en las películas de Hugo del Carril” en Maranghello, C. e Insaurralde, A., *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, Buenos Aires, Museo del Cine, 2003, p. 58.
- (58) Maranghello, C., Op. Cit. p. 29.
- (59) Lusnich, A., Op. Cit. p. 38.
- (60) Cabrera, G. Op. Cit. p. 57.
- (61) Kriger, C., “Héroes de una transición: los varones en las películas de Hugo del Carril” en Maranghello, C. e Insaurralde, Op. Cit. p.54.

(62) Insaurralde, A. y Maranghello C., "Entrevista a Enzo Viena" en Maranghello, C. e Insaurralde, A., *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, Buenos Aires, Museo del Cine, 2003, p. 71.

Recibido: agosto de 2016.

Aprobado: octubre de 2016.

Para citar este trabajo

Calzon Flores, María Florencia. "Hugo del Carril y su trayectoria como ídolo popular: astro del tango, galán-cantor y director de cine, 1935-1955" en Cuadernos de H Ideas [En línea], vol. 10, n.º 10, diciembre 2016, consultado...; URL: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/3476>