

Follas do Cineclub | 15/02/2023

ALÉN DO ESQUECIMENTO
(Más allá del olvido, Hugo del Carril,
Argentina, 1956, 93', VO)

03

Fragmentos tirados do libro «Más allá de la estrella. Nuevas miradas sobre Hugo del Carril», editado por Florencia Calzón Flores e Daniela Kozak. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Autoría, 2021, pp. 165-167; pp. 226-240.

OS FILMES DE HUGO DEL CARRIL. OS MELODRAMAS POR FERNANDO MARTÍN PEÑA

Hugo Del Carril filmou *Alén do esquecemento* (1956) para Arxentina Sono Film, un estudo onde non lle gustaba traballar, e presúmese que accedeu a facelo presionado polas débedas que lle deixara o seu filme previo, *A Quintrala*. A rodaxe foi interrompida por razóns de forza maior: logo do golpe militar de setembro de 1955, unha "comisión investigadora" inventou cargos contra el e meteuno preso no cárcere da avenida As Heras. O seu persoal xesto de resistencia foi entoar desde a cela, todas as mañás do seu cativerio e acompañado polos outros presos do edificio, as estrofas da marcha peronista, que fora prohibida pola flamante ditadura. Logo de pasar un mes e medio no cárcere deixárono en liberdade condicionada e o sobresemento definitivo non chegou ata maio de 1956, un mes antes da estrea do filme. Fixeron falta varios anos para que esta adaptación da obra *Bruxas, a morta* (1892), do escritor belga Georges Rodenbach, fose recoñecida como unha obra maior, chea de trágica suxestión. Xunto coa *Quintrala*, supuxo a culminación de Del Carril como realizador e ratificou o seu gusto polo romanticismo.

As semellanzas da súa trama coa posterior *Vertixe* (Alfred Hitchcock, 1958) explícanse porque a novela de Rodenbach foi a inspiración non declarada do libro no que se basea este filme¹. A trama pódese resumir así: Fernando (Del Carril) vive un amor ideal coa súa esposa Blanca (Laura Hidalgo), pero eventualmente ela enferma e morre. Fernando sobrevive a duras penas, obsesionado co seu recordo, ata que un día atopa a outra muller, Mónica, que exteriormente é idéntica á primeira. O home trata entón de recrear a primeira por medio da segunda, ata que esta se rebela.

Outra vez, como n' *O negro que tiña a alma branca*, hai unha parella central imposible, pero agora o que separa aos protagonistas non é unha cuestión de pel senón de clase. Igual que en *Historia do 900*, o protagonista procura reparar a súa perda manipulando ao seu antollo a unha muller pobre coa impunidade moral que lle dá a súa condición aristocrática. En ambos os casos, con todo, Del Carril ten a intelixencia de apuntar que os seus personaxes non son exactamente viláns, porque non chegan a percibir a crueldade das súas condutas. De feito, Fernando ao final compréndea e procura reparala, pero, como lle pasa a Ema n' *O negro que tiña a alma branca*, xa é traxicamente tarde.

¹ Curiosamente existe outra obra, de trama similar, anterior á novela de Rodenbach: *La statua di carne* (1862), do dramaturgo friulano Teobaldo Ciconi. O cinema italiano xa a filmou tres veces.

Durante a primeira metade, o punto de vista principal é o de Fernando, e así o espectador comparte a dor da súa perda, o seu longo dó posterior e o seu asombro ante o descubrimento de Mónica. A partir de entón, mentres a conduta de Fernando se volve cada vez máis inhumana, o punto de vista trasládase a Mónica, que primeiro non comprende a Fernando e logo comeza unha loita tenaz para conservar a súa propia identidade. Esa alternancia permite ao espectador comprender a complexidade interior de ambos os personaxes, pero identificarse só co que sofre. Permite tamén entender que son sufrimentos moi distintos, porque o de Fernando se debe á fatalidade e o de Mónica á incapacidade de Fernando para percibila tal como é. Aínda que Laura Hidalgo xa se consagrara como unha das presenzas máis sensuais do cinema arxentino, o seu traballo para este filme foi o máis complexo e mais logrado da súa carreira: Blanca e Mónica son dúas personaxes completa e visiblemente distintas que con todo comparten un mesmo rostro.

Outra vez, a forma narrativa é espléndida. Del Carril utiliza todos os recursos técnicos en función do relato: o tema musical recorrente que aviva a lembranza de Blanca, os espellos (e o cadro de Blanca) situados en lugares estratéxicos da escenografía, as dúas plantas da casa (e a escaleira) utilizadas expresivamente xa sexa para situar a culminación da enfermidade de Fernando como para subliñar o contraste co mundo do que procede Mónica. E a luz, que se volve un elemento esencial do drama desde que Mónica aparece por primeira vez, iluminada de súpeto, maquillada como unha boneca de cera e cun aceno grotesco, repulsivo e irresistible ao mesmo tempo. Máis tarde, a luz define a identidade de Mónica porque Fernando a baixa para que lle resulte máis fácil confundila con Blanca e sóbea ao final, cando logra aceptala. Para plasmar todo isto, Del Carril tivo un eminente aliado no fotógrafo Alberto Etchebehere, cuxa solvencia lle permitiu explorar a fondo as posibilidades visuais do relato, incluíndo os seus aspectos máis escuros. A imaxe de Mónica no dormitorio de Blanca, vestida como ela e a media luz, explícita o que non pode nomearse: unha pulsión necrófila. O diálogo, en cambio, di así:

—Din que se parece moito a Blanca. É certo iso?
—É coma se Blanca resucitase. Pero só fisicamente. En todo o demais é tan distinta que é como unha intrusa. Pero de noite...
De noite é coma se Blanca viñese a min desde alén da morte

A CRÍTICA ESPECIALIZADA ANTE UN CINEASTA SINGULAR POR DANIELA KOZAK

(...) tanto *A Quintrala* como a súa película seguinte, *Alén do esquecemento* (1956), xeraron rexeitamento entre os críticos especializados. Esta falta de aceptación debe entenderse no marco do profundo rexeitamento dos sectores renovadores ao melodrama como xénero. Para os cineastas e críticos que querían transformar o cinema arxentino, as convencións dos xéneros do período clásico-industrial eran obstáculos para o desenvolvemento de obras verdadeiramente autorais (Aprea, 2003). Os críticos esperaban unha certa dirección para o cinema arxentino e todo o que non fora nese sentido era lido como un retroceso.
(...)

ALÉN DO ESQUECIMENTO

FERNANDO MARTÍN PEÑA / DANIELA KOZAK

Ao día seguinte da estrea, publicáronse breves críticas positivas en diarios como *Crítica*, *La Nación* e *El Mundo*, pero o filme —estreado nun contexto de violencia e proscripción do peronismo— non tivo o menor éxito comercial e pasarían varios anos antes de que fose valorado pola crítica especializada (Peña, 2012: 120). Nesa altura, a única revista de cinema que aínda saía á rúa era *Gente de Cine*, pero non publicou nada sobre *Alén do esquecemento*. Aínda así, a recensión de Roland no diario *Crítica* permite coñecer a súa opinión. O xornalista e crítico sinalaba que o melodrama estaba “narrado con firmeza” e destacaba a “sinceridade” e as “actitudes lexítimas” dos personaxes; sinalaba a Del Carril como un director estudioso, intelixente e intuitivo e consideraba que a película, narrada nunha linguaxe clásica, estaba ben realizada. O maior cuestionamento viña, unha vez máis, polo lado do guion de Borrás: consideraba que “a literatura” controlaba demasiado os acontecementos e que os diálogos eran moi explicativos.

Tamén Kohon recoñecía o talento narrativo de Del Carril na crítica que publicou no diario *Mundo argentino*. Alí sinalaba “o seu sentido innato para enfiar, con correcta técnica e espontánea fluidez, as imaxes dun relato visual sen maiores alardes, pero con certa calidez” e destacaba méritos como a “penetrante emotividade” das imaxes, a “coitada ligazón de planos” e a atmosfera do filme. Con todo, cuestionaba que o seu esforzo estivese posto ao servizo dun tema escapista, “fóra de lugar no noso cinema e na nosa realidade” (2007: 76). Para o autor, a ausencia de realismo pesaba máis que calquera outro aspecto á hora de considerar a obra.

Como se viu, a crítica especializada da década dos cincuenta rexeitou a Quintrala e *Alén do esquecemento* porque nelas o director se afastou do cru retrato dos conflitos sociais que ofrecera n’*As augas baixan turbias*. Pero o rexeitamento á obra de Del Carril tamén debe lerse no marco máis amplo da renovación impulsada polos críticos e cineastas mozos. Aínda que tanto estes como Del Carril coincidían no obxectivo da “procura de autenticidade”, non sempre entendían o concepto da mesma forma. A idea de autenticidade de Del Carril —como retrato de temas e problemas nacionais— non coincidía coa autenticidade que, por motivos políticos e xeracionais, buscaban os sectores renovadores. Para eles, a procura da autenticidade pasaba por deixar atrás o cinema industrial —que asimilaban en bloque ao peronismo— para producir obras autorais. Como sinalou Oubiña, no campo cinematográfico arxentino o sentido do termo “autor” difería do que tivera orixinalmente en Francia, onde os críticos de *Cahiers du cinéma* podían rescatar a certos realizadores clásicos de Hollywood para tomar distancia do *establishment* do cinema do seu país. A nivel local, a idea de autor non contemplaba “as estratexias dun cineasta para burlar as imposicións dun estudio (tal como propón a *politique des*

auteurs)”, senón a posibilidade de crear obras modernas por fóra e en contra desa lóxica de produción (2016: 348-350). Os realizadores da industria e do cinema popular local, entre os que se contaba Del Carril, representaban xustamente o *establishment* ao que os mozos se oporían con vehemencia. (...)

Para *Cinecrítica* [revista que representaba á nova xeración que aparece a mediados dos anos 50 e principios dos 60], a cuestión do cinema realista e crítico era central. En decembro de 1961, Tomás Eloy Martínez sinalaba que o cinema arxentino en tanto “expresión crítica do país” irrompera apenas un par de anos antes coa estrea d’*A casa do anxo* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957) e sinalaba que Prisioneiros da terra e *As augas baixan turbias* eran os mellores intentos previos nese sentido. Para o autor, eses films tiñan “unha vontade de testemuño da contorna social”, pero neles a carga crítica quedaba “sufocada” pola necesidade de brindarlle ao público un espectáculo entretido. Estas películas de explícita denuncia social —sostíña— apuntaban máis a espertar compaixón co heroe que a propoñer contidos críticos, porque subestimaban ao espectador ao explicarlle toda a intriga e a psicoloxía das personaxes. Por iso, esgotábanse en si mesmas “apenas cumprido o proceso da súa relación (unha relación mercadoría-consumidor) cos espectadores”.

A importancia de que as películas brindasen unha mirada crítica sobre a realidade reaparece noutra nota de *Cinecrítica* na que Alberto Ciria e Jorge M. López analizaban as correntes ideolóxicas do cinema arxentino entre 1955 e 1961. Os autores sinalaban dúas posicións entre os novos cineastas: os que se afastaban da realidade para deformala ou recreala subxectivamente, entre os que incluían a Torre Nilsson e a David José Kohon, e os que tentaban crear “unha arte nacional, realista e crítica”. Os autores consideraban a Del Carril, Simón Feldman, Lautaro Murúa e Fernando Birri como os representantes máis lúcidos dun cinema que servise “para a loita ideolóxica no campo cultural” e aclaraban que esa era a posición coa que eles se identificaban. A peza situaba a Del Carril nunha mesma liña cos cineastas novos interesados nun cinema auténtico e comprometido coa realidade. Aínda así, o apartado titulado “A contradición de Hugo del Carril” sinalaba que as súas obras “máis valiosas” eran as que proviñan de novelas de escritores de esquerda, como Alfredo Varela e Juan José Manauta, e daban unha “versión máis fidedigna do país”. Os autores cualificaban como un “erro” —que atribuían á influencia de Eduardo Borrás— a decisión de filmar películas que non respondían ao modelo de cinema social que a eles lles interesaba, como *Alén do esquecemento*, *Unha cita coa vida* (1958) ou *Culpable* (1960). Consideraban que estas películas se afastaban desa sensibilidade e intuición tan particular que lle permitía a Del Carril chegar a un público amplo e interesalo nos problemas reais.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

FEB
2023

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com facebook.com/cineclubedecompostela @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

1 DE FEBREIRO

O LAMAZAL
(La Ciénaga, Lucrecia Martel, Argentina-Francia-España-Xapón, 2001, 103', VO)

8 DE FEBREIRO

Crónica Dun Neno Só
(Crónica de un niño solo, Leonardo Favio, Argentina, 1965, 79', VO)
Presentada por Carolina Cappa

14 DE FEBREIRO

ASEMBLEA ABERTA
DO CINECLUBE DE COMPOSTELA

15 DE FEBREIRO

ALÉN DO ESQUECIMENTO
(Más allá del olvido, Hugo del Carril, Argentina, 1956, 93', VO)

22 DE FEBREIRO

O DERRADEIRO MALÓN
(El último Malón, Alcides Greca, Argentina, 1917, 65', VO)