

**Figuraciones míticas del tango entre Buenos Aires y París:
Las películas *Tangos. El exilio de Gardel* de Solanas y *The Tango Lesson* de Sally
Potter**

Anna Boccuti
Università degli Studi di Torino

1. Una cuestión de identidad(es): el tango entre la literatura y el cine

Mucho se ha escrito sobre los orígenes prostibulares y populares del tango argentino, nacido a mediados del siglo XIX a orillas del Río de la Plata, entre Montevideo y Buenos Aires, y sobre el proceso de *adecentamiento* que conoció gracias al paso por París a partir de los primeros años del siglo XX. De hecho, en 1907 tuvieron lugar en la capital francesa las primeras grabaciones fonográficas de piezas de tango, y siempre por esos años los salones parisinos abrieron sus puertas a los bailarines argentinos, que enseñaron a los europeos ese baile proveniente de las orillas del otro lado del Atlántico. Así, el tango –*cosa de negros e inmigrantes*– regresó a su patria con una nueva dignidad y fue aceptado en los espacios urbanos más respetables.¹ Para dar cuenta de estos desplazamientos de flujos y elementos coreo-musicales entre Argentina y Europa –entre la periferia y el centro– que serían constitutivos del tango, Ramón Pelinski utiliza la noción deleuziana de *nomadismo* (Pelinski 2000), en dos sentidos: en referencia a la pulsión/expulsión migratoria original, y para hablar de “la condición humana de identidades dinámicas y cosmopolitas, de desarraigo y desanclaje de sedentarismos domiciliarios y profesionales” (Pelinski 2009, 69) que, a partir de los últimos treinta años del siglo XX, han llevado la renovación del tango a otras latitudes.²

Después de todo, pocas prácticas culturales poseen una naturaleza híbrida y al mismo tiempo identitaria tan profunda como el tango argentino, en el que, a lo largo del tiempo, se han condensado alrededor de un núcleo semántico que ha permanecido inalterado varias representaciones de *lo argentino*. Aquí retomamos la noción de *práctica cultural* según la

¹ Al respecto, véanse Ulla; Cámara de Landa & Campra; Pelinski 2001. Sin embargo, estudios más recientes proponen otras versiones sobre la génesis del tango, que no sería un baile prostibular, ni exclusivamente popular. Carozzi discute la reconstrucción historiográfica que sitúa los orígenes del tango en los prostíbulos, de donde vendría su connotación de danza inmoral y obscena. Según la investigadora, en la prensa de principios de siglo XX el tango aparece como danza festiva y su denigración como *danza inmoral* sería el resultado de una narración de tipo ideológico que se difundió a partir del centenario, en 1910, en clave anti-migratoria. Varela, por su parte, subraya que la difusión del tango en las clases más elevadas sería anterior al viaje a París, adónde, por supuesto, no viajaban los bailarines de las clases populares, sino los que Varela llama “los niños bien” de la burguesía (Varela, 74). Por este motivo, Varela destituye el mito de la consagración parisina del tango, que tendría otra función: “lo que se legitima en París es que la alta sociedad porteña lo bailaba tanto como los sectores populares.” El tango tendría por lo tanto “un linaje social heterogéneo” (Varela, 74).

² El tango sería objeto de dinámicas constantes de territorialización, desterritorialización y reterritorialización según los flujos de una diáspora tanguera que se articuló en tres etapas, delimitadas, según Pelinski, por “circunstancias históricas de orden político y relacionadas, a su vez, con el desarrollo interno del tango como género coreo-musical y poético específico” (Pelinski 2009, 70). La primera etapa coincide con la llamada *belle époque*, entre 1900 y 1914, cuando la tangomanía se dirige hacia el baile; la segunda con “los años locos”, entre la Primera y la Segunda guerra mundial, y fue caracterizada por la hegemonía del tango canción, y la tercera etapa con los finales de los años 70, cuando se producen desplazamientos obligados por la dictadura militar (Pelinski 2009). El tango finlandés o el tango japonés serían brillantes expresiones del tango nómada y transcultural teorizado Pelinski.

definición de Richard A. Young, quien, basándose a su vez en la formulación de Paul Connerton, identifica la repetición como el factor principal de toda práctica cultural: “It is the iterativity of a culture that makes a practice of it, such that the singularity of each manifestation of a singular paradigm is both undermined and reinforced by its character as a re-textualization and a re-contextualization of a precedent event” (Young, 189-190).

Como veremos, en torno a esta oscilación entre repetición/variación, traducible en términos de tradición/vanguardia, local/global, parece delinarse la persistencia del contenido identitario del tango y las irradiaciones de este “complejo genérico” (Orozco *apud* Cámara de Landa, 86) dentro de otras expresiones artísticas. El tango, en efecto, se basa en una semiótica compleja que incluye en su interior diferentes códigos y diferentes lenguajes: al principio dominan la música y la danza, con sus peculiares actuaciones, a las que se añaden el texto verbal y luego la interpretación dramática y el gesto –la actuación– de quienes lo cantan. Estos lenguajes pueden a su vez transmitir diferentes emociones y sentimientos: la sensualidad de la danza, por ejemplo, no siempre se corresponde con la atmósfera de derrota y arrepentimiento metafísico que constituye una de las notas recurrentes de las letras, al menos desde 1917, cuando las palabras de *Mi noche triste* de Pascual Contursi, establecieron un modelo –una moral y un lenguaje, el lunfardo– para la poesía del tango.³

No es correcto, por lo tanto, hablar del tango como un fenómeno único y monolítico, porque este contiene diferentes almas y cambia en el tiempo y en el espacio, como han mostrado, entre otros, Cámara, Pelinski (2000, 2001, 2009) y Varela. Lo cierto es que las numerosas textualizaciones que conoce el tango, precisamente por su pluralidad genérica, involucran artes muy diversas y terminan por exaltar –reescribir, mitificar– los diferentes discursos que se encuentran estratificados en él. Como explican Cámara y Varela, la obsesión por fijar su autenticidad, la búsqueda de una utópica *tanguedad*, que vuelve con distinta intensidad a lo largo del siglo XX, habla en realidad precisamente de la crisis de identidad de una sociedad en rápida e impredecible transformación, que habría constituido mediante el tango, un imaginario –y un discurso– para apaciguar, expresándolas, tales incertidumbres.

Cuestiones similares son las que permiten plantear algunas de las textualizaciones del tango de la época contemporánea, en particular, las que se proponen en las representaciones cinematográficas. Cabe señalar que las figuraciones del tango que el cine retoma provienen, en su gran mayoría, de la constelación de imágenes míticas que la literatura ha consagrado⁴ –desde las proyecciones metafísicas de Jorge Luis Borges, pasando por la poesía coloquial de Juan Gelman y Francisco Urondo en los años 60, hasta las más recientes experimentaciones de Oscar Steimberg. Nos parece relevante recordar que la recuperación del tango se cumple en literatura esencialmente mediante reenvíos intertextuales, es decir, mediante la incorporación a nivel textual de los elementos más connotados y populares a través de citas y alusiones. Un buen ejemplo de ello es la utilización connotada expresivamente del léxico lunfardo o la referencia a versos y/o a títulos de canciones de tangos muy conocidos como en el caso del poema de Julio Cortázar *Rechiflao en mi tristeza* (en *Salvo el crepúsculo* de 1984): el título del poema es precisamente el primer verso del celebre tango que el texto cortazariano parodia, *Mano a mano* (1920), de Carlos Gardel e José Razzano. Sin embargo, el conjunto de otros elementos no verbales del tango que

³ Sobre las novedades que representó *Mi noche triste* en las letras de tango, ver Conde 2014.

⁴ Sobre la relaciones entre tango y literatura, ver Romano 1983, Campra 1996, Rössner.

acabamos de mencionar, como es fácil imaginar, difícilmente puede sobrevivir en la página escrita.⁵

En el cine, en cambio, esta recuperación puede realizarse plenamente, ya que todos los lenguajes –verbales y no verbales– que se expresan en el tango tienen ahí cabida en un discurso unitario, y por esta razón el tango encuentra en el cine, muy tempranamente, un vehículo de difusión y amplificación de su imaginario, tanto en Argentina como en el extranjero. Sin duda por esa complejidad genérica constitutiva (a la que se debe la variedad de elementos sugerentes en más niveles), la producción cinematográfica en la que aparece el tango es muy vasta y variada, aunque a menudo nos encontramos antes un *uso* superficial del tango, puramente anecdótico, estereotipado o finalizado exclusivamente para la puesta en escena: lo que se aprovecha en muchos casos es la teatralidad expresiva y melodramática de la danza.⁶

No es este el tipo de recreación del tango que nos interesa indagar en esta ocasión, más bien nos vamos a detener en el análisis de dos películas en las que el tango constituye el núcleo semántico que orienta la significación y no un mero elemento decorativo: *Tangos. El exilio de Gardel* (1985), del director argentino Fernando E. Solanas, y *The Tango Lesson* (1997) de la directora inglesa Sally Potter, ambas producidas en las décadas en las que el tango empieza a convertirse en un producto musical (y cultural) del mercado global y vuelve a tener nuevo auge internacional, después del olvido en el que parecía haberse hundido en los años 60 y 70 (Pelinski 2001; Karush). Como se intentará demostrar, se trata de dos filmes en cierta medida distantes por lugar de enunciación y soluciones estéticas, pero precisamente por esta razón, nos parece, especialmente adecuados para razonar sobre las modalidades de los procesos de re-significación de los significantes del tango en la diáspora y sobre su incesante actualización, de la que, en buena medida, depende su calidad mítica.

2. Pino Solanas y Sally Potter. Formas del cine político

Todos sabemos que en la ideación, realización y recepción de un producto cultural como un filme influyen una multiplicidad de factores, entre ellos, las circunstancias históricas con que los largometrajes dialogan y su orientación ideológica, el lugar de producción y los circuitos de distribución.⁷ Echar un vistazo a los itinerarios artísticos de

⁵ Otro ejemplo de sistema semiótico complejo que ofrece más de una transposición del tango es el *cómic*, donde son la palabra y la imagen, y su disposición interna, lo que define el significado. Ejemplo magistral de lo que venimos diciendo son los trabajos del dibujante Juan Muñoz con Carlos Sampayo. Entre sus trabajos más recientes recordamos *Carlos Gardel* (2010), *Carnet Argentín* (2000), *Tango y milonga* (1984). En otra ocasión me he ocupado de un tipo de reescritura que intenta devolver esa complejidad constitutiva del tango: me refiero a los poemas del argentino Oscar Steimberg, que en su *Figuración de Gabino Betinotti* (1993) acompaña el texto verbal con una indicación musical y las ilustraciones de Oscar Grillo, estableciendo en todos los niveles una relación de acentuada interdiscursividad con el tango, del que –con marcada distancia irónica– retoma ambientaciones y temáticas (Boccuti). Nos parece interesante señalar que los poemas de Steimberg han tenido otra migración intersemiótica y han sido a su vez puestos en música por Pablo di Liscia y cantados por Brian Chambouleyron en 2009.

⁶ Para datos más puntuales más sobre el tema, reenviamos a Balzano. Con gran meticulosidad, la estudiosa ha catalogado todas las películas distribuidas en Italia en las que aparece el tango, con distintas funciones. Sobre los posibles usos del tango en cine, véanse también Young y Savigliano 2005.

⁷ Estos aspectos materiales se tratan de manera directa en las dos películas que analizamos: en ambas los directores en la ficción tienen que negociar sus elecciones artísticas con las producciones, que determinan el fracaso de sus proyectos artísticos. Estos desdoblamientos auto-ficcionales reproducen fielmente la búsqueda de autonomía estética e independencia del mercado que es central tanto en la trayectoria artística de Potter

Solanas y Potter nos parece por tanto útil para fijar las coordenadas del lugar metafórico desde donde los directores aquí mencionados observan y cuentan el mundo del tango en sus películas.

Sin duda, la fundación del Grupo Cine Liberación en 1963, junto con Octavio Getino (1935-2012), es uno de los eventos más relevantes de la biografía artística de Solanas, quien figura también entre los firmantes del *Manifiesto del Tercer Cine*.⁸ En ese texto se teorizaba la necesidad de un cine del *Tercer Mundo*, en abierta oposición a los modos de producción y a la estética dominantes, que oscilaban entre el modelo hollywoodense o comercial (el Primer Cine) y el cine europeo de autor (el Segundo Cine). El Manifiesto reivindicaba la necesidad de un cine des-colonizado y militante, un *cine-acto* político cuya obra, superando las limitaciones impuestas por los cánones de las poéticas del realismo, “revolucionara el campo cinematográfico y apoyara una liberación política inspirada en el movimiento tercermundista y en el peronismo revolucionario”, como aclara Ignacio del Valle (29). Se trataba de una obra abierta en sentido literal, es decir, abierta hacia las discusiones políticas o las irrupciones por parte de militantes durante las proyecciones, que se convertían así en un momento de reflexión colectiva y comprometida, como explica Taboada (43). Entre las películas más célebres de Solanas realizadas en esta época, recordamos el imponente documental *La Hora de los Hornos* (1966-1968), en colaboración con Getino, o *Los hijos de Fierro* (1972-1975), sobre el exilio de Juan Domingo Perón.

La poética de Solanas en cierta medida cambia durante los años que vivió en Francia, donde se exilió para huir de las persecuciones de la dictadura militar que tuvo lugar entre 1976 y 1983. La obra del director argentino se vuelca ahora hacia la defensa de los ideales democráticos y de los Derechos Humanos, que explora a través de la narración de la vivencia en el exilio.⁹ De este tema tratan las películas *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988), filmes con una evidente continuidad temática. Otros tópicos de la historia nacional argentina contemporánea vuelven en *El viaje* (1992), donde se encara el tema del neocolonialismo en América Latina, y en *La nube* (1998). Del 2001 al 2018 Solanas ha filmado nueve documentales, todos de corte y contenido igualmente políticos, entre ellos recordamos *Memorias del saqueo* (2003) y *La dignidad de los nadies* (2005), ambos sobre la crisis económica del 2001 y sus consecuencias en la configuración económico-social de la Argentina, o el más reciente *Viaje a los pueblos fumigados* (2018), donde ha explorado las consecuencias sociales y ambientales de los cultivos transgénicos de soja en las provincias argentinas.¹⁰

Diferente –pero no del todo antitético– el perfil de Sally Potter, reconocida directora británica de cine independiente, miembro del British Film Institute (la principal organización británica para la promoción de películas, televisión e imagen en movimiento desde 1933), ya creadora, en los años 70, de un cine de vanguardia donde se experimentaban las interacciones entre múltiples lenguajes artísticos (literatura, teatro, música, danza). Sus primeros cortometrajes, dentro del género *expanded cinema*, proponían

como en la de Solanas.

⁸ Para profundizar acerca de los Manifiestos del Tercer Cine, ver Taboada.

⁹ Sobre las agrupaciones de exilados en París y sus actividades orientadas a informar, denunciar y solidarizarse, ver Franco. Sobre la poética de Solanas, Amado, en particular 65-80.

¹⁰ El compromiso político de Solanas es artístico y extra-artístico, como prueba su candidatura a la Presidencia de la Nación argentina en las elecciones de 2007 y 2010. Además, Solanas en 2009 fue electo a Diputado Nacional y del 2013 al 2019 fue Senador Nacional por la ciudad de Buenos Aires. Electo nuevamente en el 2019, renunció a su banca y ahora es embajador de la Argentina en la UNESCO.

una renovación del cine tradicional mediante la mezcla de imágenes y *performances* en vivo, basándose principalmente en la comunicación no verbal.¹¹

La poética y el compromiso político de Potter contienen, en realidad, un objetivo específico, central en su producción hasta los años 2000: la construcción/deconstrucción de la identidad de género y sexual. Esta temática es abordada, por ejemplo, en el cortometraje *Thriller* (1979) –una reescritura en clave feminista de *La bohème* de Puccini, que indaga sobre el posicionamiento de las mujeres en la narrativa clásica mediante la contemplación de la muerte de Mimí–, en la película experimental *The Gold Diggers* (1983) –donde se exploran, a través de una *mixed-media performance* con Lindsay Cooper y Rose English, las relaciones entre el capitalismo y la iconografía romántica femenina– y en la que probablemente sea su película más aclamada, también candidata al premio Oscar, *Orlando* (1992), adaptación de la novela homónima de Virginia Woolf. Vuelven sobre esta misma preocupación también las películas *The Tango Lesson* (1997), *The Man Who Cried* (2000) y *Yes* (2004). En todas estas obras, la reflexión sobre el género determina no sólo la anécdota –es decir, la historia– de las películas, sino también las soluciones formales adoptadas:

At the heart of Potter's work we find a concern with the ways in which narrative circumscribes the actions of women, their ability to act, speak, look, desire, and think for themselves. Her first two films deconstruct found stories, clichés and conventional images. The film that follows create new and original narratives that place the female acts, voices, looks desires and thoughts at their center. In order to achieve this, Potter frees her camera, *mis-en-scène* and editing strategies from the patriarchal attitudes of conventional cinema (Fowler, 7).

En particular, Potter trata de elaborar una mirada cinematográfica femenina para rechazar la representación –masculina y patriarcal– de las mujeres y de sus cuerpos como objetos-fetiches. Lo que le interesa explorar, incluso visualmente, son las distintas formas de relación entre hombre y mujer, para cuestionar las jerarquías y los estereotipos de género.

De manera que tanto Solanas como Potter pueden considerarse representativos de un cine autoral, en el que se asume el arte como un campo privilegiado para llevar adelante luchas estéticas y políticas. Un resumen de las tramas de las películas que vamos a analizar más en detalle nos permite sin duda un primer y concreto acercamiento a las diferentes figuraciones del tango que estas películas elaboran.

Tangos. El exilio de Gardel se desarrolla en París a principio de los años 80 y cuenta la vida de un grupo de ex-militantes argentinos y sus hijos, obligados a dejar su país por la dictadura militar encabezada por el general Jorge Rafael Videla. La narración puede leerse, evidentemente, como una proyección autobiográfica de la vivencia del exilio en París, que Solanas mismo había experimentado en los años anteriores a la filmación. Todos los integrantes de este grupo de exiliados trabajan en la puesta en escena de una *tanguedia*, una obra teatral en la que se funden, por primera vez, tango, tragedia y comedia, porque sólo un género híbrido puede representar la compleja realidad de la Argentina de la época. Los

¹¹ En *Combines* (1972), obra para tres pantallas y *performances* en vivo, se combinan el cine y la danza. Hay que recordar que Sally Potter se ha desempeñado no sólo como cineasta, sino también como coreógrafa y bailarina: concurreció a la London School of Contemporary Dance y formó parte de dos compañías de danza, The Strider y Limited Dance (Fischer, 46).

lazos con el país natal, efectivamente, se presentan desde el principio como fuertes y vitales, tan es así que Juan Uno dirige el espectáculo en París, pero es Juan Dos el que escribe el guión y, desde su insilio en Buenos Aires, lo envía a Juan Uno –su *alter ego* del otro lado del océano–, junto con las noticias sobre la situación política del país. Pese a los esfuerzos de todos, la tanguedia quedará inconclusa y nunca se pondrá en escena porque es considerada *demasiado argentina* por los críticos franceses. Entre tanto, también se presentan distintos episodios de la vida cotidiana de estos exilados que, en final de la película, al reinstaurarse un gobierno democrático, deciden regresar a Buenos Aires.

The Tango Lesson está ambientado en las tres capitales históricas del tango –Londres, París, Buenos Aires– y está filmado en tres idiomas –inglés, francés y español– como para subrayar el carácter internacional y global que adquiere aquí el tango. La película empieza en París, donde la protagonista –Sally Potter, que se interpreta a sí misma–, sin mucha inspiración, se esfuerza por escribir el sujeto de un thriller, *Rage*. En esta misma ciudad entra en contacto con el mundo del tango: en sus paseos solitarios se asoma a un teatro donde asiste a un espectáculo de Pablo Verón, bailarín de tango tanto en la película y como en la vida. Cautivada por la danza, Sally intenta contratarlo para tomar clases. Siguen una serie de desplazamientos entre Londres y Buenos Aires, adonde Sally viaja específicamente para aprender a bailar tango, antes de regresar a París (y, por supuesto, a Pablo). Los vínculos entre los dos se hacen más estrechos, la vida y el arte se entrelazan en un juego de simetrías: Pablo le propone a Sally bailar con él en su espectáculo y Sally le ofrece a Pablo protagonizar un film sobre el tango (o sea, en un juego esta vez de desdoblamiento meta-cinematográfico, la película que los espectadores están viendo). La colaboración artística, sin embargo, viaja paralela a la sentimental, y cuando esta se quiebra por culpa de la mala gestión de los papeles en la pareja, la otra también empieza a vacilar. Sin embargo, el encuentro profesional y humano entre Sally y Pablo, pese a las dificultades, parece no poder interrumpirse: descubrimos en el final que la pertenencia –o el reconocimiento, para Sally¹²– a una identidad diaspórica como la judía es lo que les permite reencontrarse en la comunión de la danza y de las almas. Esto es lo que dice la secuencia del largo abrazo en la sinagoga de Buenos Aires con que se cierra la película: con un gesto entre lo maternal y lo amoroso, Sally acoge a Pablo, quien le confiesa su fragilidad por la condición de desarraigo en la que él vive.

Como la descripción de las tramas deja entrever, es posible destacar ciertos elementos comunes en el planteamiento general de las películas, cuando menos en el nivel formal, puesto que ambos optan por presentar el tango como objeto de arte y eligen un estilo de representación anti-mimético. La organización diegética otorga centralidad al acto de narrar: *Tangos* está dividida en cuatro actos, a la manera de las obras de teatro, y los actos a su vez se subdividen en episodios, cada uno con su propio título inspirado en palabras claves de la poética *tanguera* (*Solo, Ausencias*). Análoga a la construcción narrativa en *The Tango Lesson*, la película está dividida en doce episodios y cada episodio corresponde a una clase de tango. Lo que se subraya es, por lo tanto, la narración como proceso en sí.

Como se ha dicho, tanto Solanas como Potter enfatizan la dimensión meta-artística y reflexiva de sus películas, donde el tango se configura como objeto de arte y detonador de

¹² Fowler aclara que Potter no es judía e interpreta la función de esta identidad judía ficcional mediante las palabras de Vollner: “Jewish identity in *The Tango Lesson* is not defined in terms of birth or belonging to a congregation but in terms of feeling related. In this sense, Sally can feel she is a Jew even without being born a Jew” (Vollmer *apud* Fowles, 87).

proyecciones metafóricas. El proceso creativo que relatan (la realización de la *tanguedia*, la filmación de la película) desdibuja los límites entre ficción fílmica y realidad extra-fílmica, dos dimensiones contiguas que se entrelazan gracias a las refracciones autoficcionales que tanto Solanas como Potter ponen en escena: Solanas cuenta su experiencia de exiliado en París, evocada visivamente también mediante la inserción de materiales de archivo y filmaciones documentales (por ejemplo, filmó y agregó en *El exilio de Gardel* una memorable marcha de AIDA, la Asociación Internacional en Defensa de los Artista, de la que él mismo formaba parte); Potter está contando el desenlace de su relación sentimental con Pablo Verón, que ocurrió en la vida real. Los dos directores recurren entonces al tango para poner orden en una historia –individual y colectiva– que ha quedado irresuelta, para contar de manera total –es decir, no sólo verbal– una vivencia desgarradora. Como se verá, ambos plantean a través de la constelación semántica que el tango evoca una cuestión identitaria originada por el destierro. Estas convergencias generales –motivadas probablemente por los significados comúnmente asociados con el discurso *tango*– justifican, en nuestra opinión, una comparación entre estas dos películas, pero sin duda, para desentrañar las intenciones específicas que subyacen a estas textualizaciones fílmicas del tango, será más productivo insistir en las diferencias, que derivan, en primer lugar, del posicionamiento de sus directores, y de su mirada, sobre el tango.

3. *Tangos. El exilio de Gardel. Reflexividad y memoria colectiva*

Solanas retoma el tango evocando una mitología propia y todo un imaginario icónico en el área rioplatense: podemos afirmar que el director de *El exilio de Gardel* habla desde el interior de un mundo cultural dialogando con su propia tradición, si bien desde la lejanía. El tango se convierte por lo tanto en Solanas en un repertorio de *topoi* al que aludir para contar, lo más eficazmente posible, una experiencia colectiva de desarraigo. De alcance colectivo, por otra parte, eran también los temas que las canciones de tango iban proponiendo, y colectivo fue también el reconocimiento por parte del público en las verdades –humanas y metafísicas– que sus letras predicaban, facilitado muchas veces por el tono confesional que las caracterizaba (Conde 2012). En este sentido podemos afirmar que en la película de Solanas se reactiva una propiedad peculiar del tango, su capacidad para crear lazos expresivos y comunidades imaginadas, su aptitud para hacer *bonding*, como subraya Pelinski (2000, 48) retomando una definición de Slobin en referencia a la práctica de crear vínculos tocando en conjunto ciertos géneros musicales considerados especialmente significativos desde un punto de vista emocional.

Cumple una misma función –establecer complicidades– la extraordinaria interdiscursividad de la película, en la que se mencionan, junto con los personajes del tango, a esos poetas y escritores porteños que en sus fabulaciones inventaron la ciudad de Buenos Aires: “Gardel, Discepolo, Troilo, Arlt, Macedonio, Marechal, Manzi: una antología, mitología, cosmogonía de Buenos Aires”, para citar las palabras de Juan Uno en el episodio *La poética de Juan Uno*. La genealogía literaria que aquí se sugiere –Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal– parece señalar la voluntad de inscribirse en una tradición en los márgenes de lo oficial, conjugando la vocación realista y el afán metafísico, que sustentan también la película de Solanas.

Además, el dato histórico permite afirmar que el tango de Solanas se carga de valores emblemáticos ulteriores: *El exilio de Gardel* se filma en 1985, o sea, en los años de la restauración de la democracia en la Argentina, cuando el mundo se enteró de los horrores que habían azotado al país entre 1976 y 1983. De ahí que el compromiso del director sea

ahora con el país entero y llevado a cabo mediante la reflexión sobre una experiencia común a muchos argentinos y latinoamericanos: la dictadura y el exilio.

La naturaleza coral del film es patente en la polifonía de voces y personajes, que se suceden, como en contrapunto, para contar “historias convertidas en ficción” (así cantan los hijos de los exiliados al comienzo de la película), en el intento de restituir un relato minucioso y articulado de la vida afuera del país natal. El Gardel evocado en el título por su popularidad y su estatura mítica asciende a ícono nacional, al que se demanda representar a todos los argentinos mediante una metonimia irónica, ya que Gardel nunca sufrió un verdadero exilio.¹³ La experiencia de destierro vivida por los protagonistas del film –y por una parte importante de latinoamericanos– se superpone naturalmente al desarraigo que las letras de tangos cantaban a principios del siglo pasado. En realidad, todo el conjunto de la temática tanguera se enriquece de un sentido nuevo a la luz de esta vivencia trágica y colectiva: el llanto por el barrio de la infancia, definitivamente perdido y lejano, es el llanto por la patria, también perdida y lejana; la derrota metafísica –celebrada de manera ejemplar en tangos ya clásicos como *La última curda* (1956) de Cátulo Castillo¹⁴– se superpone a la derrota existencial que los exilados de Solanas experimentan diariamente y en la que se sienten atrapados. La que se retrata es una verdadera mitología porteña, que Solanas transforma y actualiza para contar y problematizar la historia más reciente de su país.

El director argentino funda su poética filmica en la fragmentación y en la estilización, que antepone a la mera representación de la realidad referencial y la continuidad narrativa. La película, como se ha anticipado, exhibe su naturaleza de producto artístico: está dividida en actos (cada uno señalado por un título), a su vez subdivididos en episodios. Algunos de estos episodios hacen referencia a eventos de la historia argentina (por ejemplo, *Miseria en Paris*, dedicado a las madres de la Plaza de Mayo, o *Cartas del exilio*, sobre la vida de Juan Uno en Buenos Aires), otros a tangos o a *topoi* de la poética *tanguera* (*Solo*, *Ausencias*); la yuxtaposición de materiales diferentes –fotografías, pseudo-documentales, filmaciones de archivo– gracias a un montaje novedoso y experimental, la utilización de los registros absurdo y grotesco –“grotético”, lo denomina del Valle (28)– para producir efectos de extrañamiento, son algunas de las soluciones estéticas adoptadas para exorcizar la tragedia histórica y humana que es el tema capital de la película. La presencia en muchas escenas de maniqués, muñecos, marionetas que asoman de manera imprevista e inexplicable en los encuadres, contrasta con la sinuosidad de los cuerpos en el tango y parece aludir, en cambio, a los cuerpos sin vida de los compañeros argentinos desaparecidos. O, sugerimos, a los cuerpos metafóricamente *mortificados* de los exiliados, que sólo el tango –linfa porteña– podría revivir.

La técnica del extrañamiento sirve, entre otras cosas, para evitar concesiones al sentimentalismo y con este mismo objetivo, además del repertorio del tango clásico, en la

¹³ Como explica François: “En esta película, son el exilio político y la música del tango los que brindan su coherencia global al relato como lo indica de antemano el título de la obra. Notamos en efecto que en *Tangos, el exilio de Gardel*, el tema central (el exilio) viene enmarcado por dos nombres (uno común, Tangos, y el otro propio, Gardel) que remiten al mundo de la música popular argentina. Además, es de notar que la palabra ‘tangos’ viene bajo la forma de un plural, lo cual anuncia la exploración de distintas formas de tango como también se propone Solanas evocar las distintas facetas del exilio” (François, s.p.). Sobre la biografía de Carlos Gardel y la trayectoria mitificadora de su carrera, ver Ruffinelli.

¹⁴ Así exclama el cantor del célebre tango dirigiéndose a su bandoneón: “Ya sé, no me digás, ¡tenés razón! / La vida es una herida absurda / y es todo, todo, tan fugaz, / que es una curda ¡nada más! mi confesión” (Romano 1998, 417).

banda sonora de *El exilio de Gardel* también figuran tangos disonantes que impiden el abandono del espectador mediante la identificación y que, evidentemente, no están hechos para ser bailados. La mirada, a la vez distante y participativa –universal y local, culta y popular– con la que Solanas elige representar el tango es intuible desde la primera escena de la película, en la que vemos a dos bailarines sobre el Pont des Arts de París interpretando los movimientos de una coreografía en la que se mezclan gestos estilizados de tango y pasos de danza clásica. Inmediatamente después, bajo el mismo puente, Mariana y Juan Dos bailan en cambio un tango canónico del que enfatizan los matices eróticos, terminando abrazados en la mimesis de un coito, que simbólicamente nos devuelve a los orígenes supuestamente populares y prostibulares de esta danza. El tango se mueve así entre el cielo y la tierra, entre lo alto y lo bajo, lo etéreo y lo corpóreo, como explica François; es al mismo tiempo la carne de Buenos Aires y su idea platónica, para retomar las célebres palabras de Borges.

Ahora bien, en Solanas el tango es un objeto artístico a través del cual se puede mantener una conversación íntima y constante con un mundo cultural propio –o con la idea de ese mundo– por lo que la búsqueda llevada a cabo a través de la *tanguedia* es la preservación de una identidad que debe construirse cada día, día tras día. Lo que se presenta al lector es por lo tanto un tango polifacético, múltiple, cargado de numerosas modulaciones emotivas. En este sentido podemos decir que en *El exilio de Gardel* se combina la repetición –en la que parece fundarse la identidad del tango porteño, evocado con el Gardel del título– con la variación propia del tango nómada, para replantear en el presente la identidad como diferencia. El tango desplazado en París se transforma, abandona el tiempo pasado y se convierte en figuración del presente y proyecto para el futuro, porteño y cosmopolita al mismo tiempo, como se dijo del *tango nuevo* de Astor Piazzolla, galardonado autor de muchas piezas de la banda sonora. Esta tensión hacia el futuro, que no implica necesariamente el retorno a la Argentina cantado por Gardel en su tango más famoso, *Volver*, es lo que parece subrayar la presencia de María, la hija veinteañera de la protagonista y narradora en *voice over*, sobre cuyo primer plano se cierra la película.¹⁵

4. *The Tango Lesson*. En el abrazo del tango

También en *The Tango Lesson* encontramos un movimiento similar entre el intelecto y la pasión. El acento se pone desde el principio en la inspiración y el proceso de creación: un primerísimo plano enmarca el detalle del lápiz que Potter sostiene en su mano, y que apoya en las hojas de papel –completamente en blanco– para trazar el nombre de la película en la que ahora está trabajando, *Rage*.¹⁶ Potter elige auto-representarse en primer lugar como mujer autora de cine, pero resulta claro que la inspiración está ligada a su encuentro con el tango, que ocurre en la escena inmediatamente posterior, ambientada en un teatro de París donde Pablo está bailando con su pareja.

Si Solanas ofrecía una interpretación del tango desde el interior del mundo cultural y de las constelaciones de significados que el tango suele sugerir, Sally Potter es ajena por nacimiento a este mundo. Su extrañeza se subraya más de una vez en el film, en particular en ocasión de sus viajes a Buenos Aires, donde su condición de extranjera se destaca mediante la exhibición de un español incierto y la declaración, en más de una escena, de su

¹⁵ Esta “marca generacional”, como la define Amado (67) se reiterará en todas las películas posteriores de Solanas.

¹⁶ Efectivamente, en el 2009 Potter filmará una película titulada *Rage*.

nacionalidad (es inglesa). Estas premisas dan cuenta, por lo menos en parte, de las razones por las que Potter parece asumir una postura exotizante que se refleja, como veremos más adelante, en su manera de representar cinematográficamente el tango.

Considero útil recordar que en 1997 –año de distribución de la película– el tango ya había sido *institucionalizado*, puesto que justo en los años 90 se inauguró la política de valorización del patrimonio cultural como recurso que culminará en el 2009 con la declaración, por parte del Unesco, del tango como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Este proceso determinó el surgimiento de un tango *for-export*, tango-postal más estereotipado, adaptó a los circuitos turísticos que identifican lugares, eventos, manifestaciones en los que se expresaría el *espíritu del tango argentino* (Morel; Cara). La que se vuelve a difundir, de nuevo, es la idea del tango como una esencia, esta vez para complacer el mercado global e internacional, que lo convierte en un producto de consumo. Tan es así, que en los años 90 se multiplican los encuentros tangueros en el mundo y en 1997 se celebra justo en París el Primer Festival Internacional de Tango Argentino (Pelinski 2001, 1145).

Y efectivamente, también en *The Tango Lesson* nos desplazamos entre las capitales internacionales del baile argentino, casi a la búsqueda de este *espíritu del tango* en los lugares que lo vieron nacer: los salones de baile del principio siglo XX, los cafés históricos de Buenos Aires como el Tortoni o la confitería Ideal –hoy declarados monumentos de interés nacional– donde en los años 20 se tocaban conciertos de tango, o bien otros lugares retro y rebuscados, como los *quai* del Sena o departamentos *bohémiens*: el que se celebra aquí quiere ser reconocido como el verdadero, el auténtico tango porteño. El blanco y negro utilizado para la filmación de estos lugares se contrapone a los colores brillantes que se utilizan, en otro nivel narrativo, para las imágenes del *thriller* que Potter está tratando de escribir: así se logra situar la historia contada fuera del tiempo, proyectándola idealmente en el pasado que el blanco y negro suele codificar, y que es también el tiempo por excelencia del tango. Pero esta elección cromática (blanco y negro vs colores) determina otros efectos y sugiere también otros significados, por ejemplo, imita las películas con las que el tango se hizo famoso en el mundo y al mismo tiempo resalta la naturaleza artística y cinematográfica de las imágenes que estamos viendo.

El gran protagonista de *The Tango Lesson* es la danza como espectáculo y por consiguiente el acto de mirar juega en ella un papel fundamental. De hecho, en su primer encuentro con el tango, durante un *show* de Pablo Verón en un teatro parisino, la protagonista se convierte en espectadora curiosa y entusiasta: la cámara se detiene en un primer plano del rostro de Potter, que emerge de la oscuridad de la sala. La cámara insiste en la cara de Potter quien pone su barbilla en una balastrada y, con aire poco a poco más complacido y soñador, se queda mirando al bailarín danzar. Las tomas posteriores –o sea, toda la performance de Pablo Verón y su compañera– es lo que Sally está mirando y nosotros los espectadores adoptamos su focalización. Este encuentro con el tango le ayudará a salir de su crisis creativa.

El énfasis en la mirada depende, por otra parte, también de la profesión de la protagonista, ya que Sally es una directora de cine acostumbrada a *mirar* al menos tanto como Pablo está acostumbrado a *hacerse mirar* como bailarín. El tema del mirar es incluso objeto de una abierta confrontación en la pareja: “I look at you looking at me”, Pablo le dice a Sally durante una discusión tras su primer (y poco exitoso) espectáculo juntos. Esta discusión marcará un punto de inflexión en su relación, que pasará del enamoramiento

ilusorio y narcisista (que explica también la abundancia de espejos en varias escenas) a un encuentro más profundo y real.

Respecto de esta insistencia en la mirada nos resulta sugerente volver al ensayo de Marta Savigliano (1995), quien ha reflexionado, en perspectiva post-colonial, sobre las dinámicas centro –civilización– colonizador vs periferia –barbarie– colonizado en el tango globalizado, donde el Otro se configura siempre como objeto exótico de deseo en la mirada del colonizador. Savigliano sintetiza en pocas líneas el planteamiento que desarrolla en su libro:

I have tried to show how Desire and Passion have been constructed, allocated and qualified through the manufacturing of exoticism in different cultural spaces ruled by imperialist understanding of who should provide ‘raw’, ‘primitive’ emotionality (passion) for the enjoyment and satisfaction of civilized Desire (Savigliano 1995, 206).

Lo que le interesa a la estudiosa argentina radicada en Estados Unidos es mostrar cómo los *poderosos* (Europa, EE.UU) han exotizado y erotizado a los *humildes* (América Latina) y a sus productos culturales (como el tango) convirtiéndolos en “primitive emotionality” de la que apropiarse para su propio beneficio y goce. Sin embargo, como la misma Savigliano comenta, el proceso de apropiación es imperfecto: “the spectacle as a whole, however, was viewed in the distance of the colonizer gaze” (1995, 6).

Estas consideraciones de Savigliano parecen poderse aplicar para leer la representación del tango que ofrece *The Tango Lesson*. Es cierto, Sally –mujer blanca, inglés, *middle class*– se acerca a lo que representa para ella la “barbarie aceptable”, o sea el tango, y se hunde en lo primitivo gracias a la relación con Pablo, un *nativo*. En este sentido, parecería que se está superando la distancia instalada en la mirada del colonizador. Sin embargo, nos parece que esta distancia se insinúa y persiste en la mirada (fílmica) a la vez fascinada y estetizante de Potter hacia el tango, en el impecable control no sólo de la dirección, sino también de la fotografía. En otras palabras, las imágenes dicen lo que la historia no cuenta abiertamente.

Porque el tango en este largometraje es esencialmente un objeto que se ofrece a la mirada: mediante gran variedad de encuadres, con cámara fija o móvil, a través de figuras enteras, medios, primeros y primerísimos planos, detalles de los pies y de los cuerpos, que a menudo ocupan una posición central en la composición del encuadre. Todo lo que Potter hace es exhibir la sinuosidad del baile, como puede verse en la larga escena (casi 2 minutos y 20 segundos) en la que Pablo y Sally, en su primer encuentro tras el viaje de Sally a Buenos Aires para aprender a bailar, van a practicar en una milonga desierta. El plano fijo transforma el fondo, compuesto por las mesas y las ventanas de la habitación vacía, en una especie de marco en el que los dos bailarines son los únicos elementos en movimiento. La inmovilidad del entorno nos permite apreciar la armonía de la danza y la destreza de los pasos, que se convierten en los protagonistas absolutos de la escena. El tango-danza, casi ausente en la propuesta fílmica de Solanas, se convierte ahora en Potter en la semiótica favorita: el tango se mira y, sobre todo, se admira.

Inevitablemente, también la música adquiere otra función –y otra connotación. Las piezas de Piazzolla, que no estaban pensadas para ser bailadas, como dejaban en claro las armonías insólitas y los frecuentes cambios de tiempos (Karush, 102), terminan por acompañar los virtuosismos de Sally, Pablo y sus dos amigos, como se ve en la escena en la

que Potter baila con los tres hombres las notas de *Libertango*. La música de Piazzolla, que en 1983 –año del estreno del *show* titulado *Tango Argentino* en París– había sellado el renacimiento del tango, menos de quince años después se utiliza porque lo vuelve reconocible a nivel mundial y porque fija –de manera algo estereotipada– el sentimiento del tango como pasión, que es imprescindible para la lectura de Potter.

Otra larga secuencia de baile celebra la confesión con la que Sally y Pablo elevan su relación a otro y más complejo nivel: “I always wanted to be an actor” afirma Pablo, “I always wanted to be a dancer” contesta Sally. El tango se convierte entonces en un medio de encuentro artístico y sentimental. No queda huella de la dimensión coral aludida en la película de Solanas: aquí la única protagonista es la pareja que se estrecha en el abrazo del tango, como prueba el *travelling* de la cámara que gira alrededor de Sally y Pablo como para transmitir sus emociones, mientras ellos voltean enlazados. A la participación emocional se abandona finalmente también el espectador, seducido por la música incesante. De nuevo, el sentimiento que Potter escoge para contar el tango no podría ser más distante del de Solanas.

La crítica ha evidenciado que aquí el tango es, por un lado, una alegoría de las relaciones de poder entre los géneros, y por otro, una oportunidad para la desarticulación del ordenamiento canónico de las identidades femenino/masculino (Fowler, Pinet, Fischer). La dinámica de los cuerpos en la danza parece reproducir un juego de poder entre el hombre y la mujer basado en la alternancia dominio/sumisión, ya que, aunque los *partners* tengas que apoyarse uno al otro para alcanzar un punto de equilibrio, es el hombre el que guía a la mujer.¹⁷ Sin embargo, la que se representa en *The Tango Lesson* es una relación que pone a prueba la fijeza estereotipada de los roles de género y su jerarquía por el simple hecho de que la protagonista, en tanto que directora de cine, está acostumbrada a organizar, ordenar, dirigir las acciones y por lo tanto no acepta limitarse a ejecutar las indicaciones ajenas, así como lo requeriría la danza. En otras palabras, Sally no puede adherir al estereotipo que quiere el sujeto femenino manso y pasivo: se reactiva en ella la milonguita del tango...

El tango de Sally Potter es, en primer lugar, una posibilidad de encuentro para los cuerpos, un espacio metafórico para la expresión del deseo y de la pasión, así como Savigliano lo explicó. Por lo tanto, cuando la relación en la pareja entra en crisis, también la danza cambia de intensidad, conoce otro paso: en la última secuencia Pablo y Sally bailan al compás de una variación de *Milonga triste*, tango de 1936. La música, de Sebastián Piana, queda invariada, pero las letras de Homero Manzi, que cantaban el dolor por la muerte repentina de la amada, se sustituyen con un texto escrito por la misma Potter, donde se cuenta una historia muy diferente, de reconocimiento y pertenencia en el amor, al

¹⁷ La interacción de los cuerpos en el tango puede describirse también gracias a la dinámica del *call-response*: el hombre esboza un movimiento mediante una presión llamada *marca*, la mujer responderá con otro movimiento a partir de la marca inicial. El segundo movimiento no refleja necesariamente el primero. La abolición de la fijeza en la secuencia conducir-seguir, hace que los bailarines estén dialogando, metafóricamente, todo el tiempo, adaptando recíprocamente sus pasos. Eso implica también, en cierta medida, la natura intercambiable de sus roles: al hombre que *guía* le toca también replicar a la figura propuesta por la mujer que *se deja llevar* –si bien esta figura forma parte del conjunto (previsible) de las figuras propias de la danza. Por su parte, el que guía, a partir de su marca, tiene que prever los pasos de la compañera y, a su vez, preparar una de las posibles respuestas. La dinámica dominio/sumisión, entonces, no resultaría para los bailarines tan fuerte y limitante como aparece a la mirada de un observador externo. Al respecto, ver también Thomas & Sawyer, libro de carácter divulgativo pero rico en detalles sobre las dinámicas del baile.

que se accede a través de la unión de la danza: “When we’re dancing / then I’m sure / I know, I know you from before.” Como los siguientes versos aclaran, la relación amorosa se revela, en última instancia, una experiencia trascendente y fundante para los sujetos involucrados, que incluso superan la dimensión dual de la pareja, apelando en cambio a una unidad romántica: “You are me / and I am you / one is one / and one are two. // One is one / and one are two / you are me, / I am you.”¹⁸ La figuración propuesta por Potter elige la mitología del tango como pasión y metáfora del amor en todas sus declinaciones y es este tango amor y pasión que la música y la danza consagran.

5. Figuraciones míticas

Hay que aclarar que este tango se canta en el final, donde, por lo menos temáticamente, *The Tango Lesson* converge con *El exilio de Gardel*. Ambas películas plantean en el final una reflexión –no sin pretensiones filosóficas– sobre las condiciones de diáspora y exilio, entendidas como experiencias que provocan una misma forma de desarraigo interior. El último episodio de *El exilio de Gardel*, titulado *Volver*, propone una reunión imaginaria entre un Gardel anciano y otro ícono nacional argentino que conoció el destierro en Francia, San Martín (exiliado en Boulogne Sur-Mère). Envueltos en una bruma irreal –que aparece a lo largo de la película varias veces, hundiendo todo en una atmósfera onírica– los dos argentinos ilustres escuchan y comentan el tango *Volver*, que celebraba el regreso o, mejor dicho, el regreso como ilusión. Esa imposibilidad de volver –no sólo al país natal, sino a lo que se era antes del exilio– es la que experimentan los protagonistas de Solanas. Como explican las palabras de Juan Dos, tampoco el regreso puede borrar el exilio de la memoria –y del corazón– de quienes lo vivieron, por eso la tanguedia se quedará inconclusa: porque el exilio se convierte en una dimensión identitaria –colectiva y política, pero en primer lugar individual y personal, de manera que no puede terminar nunca.

A una misma apertura hacia la diáspora como rasgo fundante de la identidad individual se apunta en *Lesson Ten*, o sea en el final de *The Tango Lesson*. *Milonga triste* es cantada por Sally Potter después de una emotiva confesión de Pablo tras la visita a la sinagoga de Buenos Aires:

Tell me Sally. What does it mean to feel like a Jew? Because you know, I don’t really feel at home in a synagogue. And, of course, even less in a church. And... I don’t really belong to France, but I don’t belong here anymore either. I am afraid... of being someone without roots. I don’t know where I’ve come from or where I’m going. I’m afraid I’ll disappear without leaving a trace (Pinet, 383).

Sin detenernos ahora en las reflexiones sobre la identidad judía, y sobre qué significa que Sally “se sienta” judía, creemos que este pasaje permite conectar la película de Solanas con la de Potter: el que era un tema crucial, sin embargo, se convierte aquí en un asunto más lateral.¹⁹ A las inquietudes de Pablo (quien además le pregunta a Sally: “I want to

¹⁸ “Where did you come from? / where, oh, where? / from earth, from water / from fire, or air? // When we’re dancing / then I’m sure / I know, I know you from before // Travelling man / man in my heart / man on stage / man of his art. // Swiftly speaking, / with his feet / I see you I hear you / there we meet. // Where eyes and ears / receive the word, / where what is spoken / can be heard. // You are me / and I am you / one is one / and one are two. // One is one / and one are two / you are me, / I am you” (transcripción mía).

¹⁹ Pinet afirma que la referencia a la desaparición por parte de Pablo debe leerse como una alusión al reciente pasado argentino, que estaría también en juego en la película de Potter: “Sally Potter does not pretend to offer solutions for Argentina’s crisis of identity, but she does propose the possibility of union and pluralism as a

know why we met”), responden los versos de la reescritura del tango de Manzi donde, otra vez, se establece un vínculo indisoluble entre condición de desplazamiento, encuentro amoroso y encuentro artístico: “Travelling man / man in my heart / man on stage / man of his art.” Pero, finalmente, es el tango la lengua que permitió esa unión casi predestinada: “Swiftly speaking, / with his feet / I see you I hear you / there we meet.” Como ya dije, Sally acoge a Pablo entre sus brazos, evitándole así para siempre el riesgo de la desaparición. El reconocimiento mutuo en la relación humana y sentimental parece ser, en última instancia, la gran enseñanza del tango esbozada en esta película.

Como hemos tratado de mostrar, aquí el tango sirve para transmitir discursos modulados con distintas tonalidades afectivas y distintas funciones, aunque la significación se construya a través elementos parecidos, ya que éstos pertenecen a un imaginario mítico que sigue irradiando múltiples significados. Muy sugerente resultan al respecto las bien conocidas palabras de Barthes sobre el *concepto mítico*:

le savoir contenu dans le concept mythique est un savoir confus, formé d’associations molles, illimitées. Il faut bien insister sur ce caractère ouvert du concept; ce n’est nullement une essence abstraite, purifiée; c’est une condensation informe, instable, nébuleuse, dont l’unité, la cohérence tiennent surtout à la fonction” (Barthes, 193).

Incluso el concepto mítico asociado al tango, en su traducción en imágenes, tiene a su disposición una masa ilimitada de significantes que se redefinen de vez en cuando por la intención del autor y las exigencias del momento histórico. Porque, como bien ha argumentado Varela, no hay ningún tango auténtico, “no hay ninguna esencia que salvar, ninguna argentinidad que defender, ninguna verdad existencial que conquistar” (23). De manera que el significado original del signo sobrevive (de ahí las convergencias entre las dos películas) pero algo nuevo se proyecta en él. La que parece ser una desviación del tango (supuestamente) originario, en realidad no lo es, porque cada nueva textualización – ya sea se base en la repetición del tango porteño o en la variación del tango nómada– dialoga con las anteriores, las reelabora y las transforma, produciendo otros discursos igualmente míticos. En este proceso, el cine desempeña un papel fundamental: al estar caracterizado por una capacidad mitopoiética que actúa sobre los signos con los que opera, el cine contribuye a consolidar la calidad mítica del tango. Su imaginario se utiliza entonces en las figuraciones cinematográficas más que en virtud de vinculaciones evidentes con las historias narradas, principalmente por lo que se sabe –o se cree saber– sobre el tango y sus valores, que pueden actualizarse así libremente (y a veces, arbitrariamente).

counterpoint to the harsher realities of rupture, violence, and loss” (Pinet, 384). Esta conexión nos parece un tanto forzada, ya que en ningún momento la película parece aludir a este eje temático o implicar el campo semántico y figurativo de la violencia.

Obras citadas

- Amado, Ana M^a. *La imagen justa. Cine Argentino y política. 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Balzano, Cristina. *A qualcuno piace... tango*. Lecce: Sigillo, 2006.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Éditions du Séuil: Paris, 1970 [1^a ed. 1957].
- Boccuti, Anna. “Y todo a contraluz. La poética del tango y su irradiación en los poemas de Oscar Steimberg.” En Milagro Ezquerro & Eduardo Ramos-Izquierdo eds. *Reescrituras y transgenericidades*. México/Paris: Rilma/ADEHL, 2010. 83-95.
- Cámara de Landa, Enrique. “Hybridization in the Tango, Objects, Process, and Considerations.” En Gerhard Steingress ed. *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Münster/Hamburg/London: Lit Verlag, 2002. 83-112.
- Cámara de Landa, Enrique & Campra, Rosalba. “El tango rioplatense. Un mito urbano.” *Heteroglossia 2* (1988): 157-180.
- Campra, Rosalba. *Como con bronca y junando... la retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial, 1996.
- Cara, Ana C. “Entangled Tangos: Passionate Displays, Intimate Dialogues.” En *Latin American Dance in Transnational Contexts*. Monográfico de *The Journal of American Folklore* 122/486 (2009): 438-465.
- Carozzi, M^a Julia. “Europa y la transformación del tango: escenas de una narrativa ritualizada.” *El oído pensante* 7/2 (2019): 7-28. <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>.
- Conde, Oscar. “La letra de tango en clave confesional. *Mi noche triste* (1917) / *La última curda* (1956).” En Emilio Blanco ed. *La letra de la música. Estudios sobre literatura y música*, Madrid: Oportet, 2012, s.p.
- . “Los temas del amuro y la milonguita, o de cómo Contursi revolucionó la letra de tango.” En Oscar Conde ed. *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Ediciones de la UNLa-Biblos, 2014. 81-103.
- Cristiá, Moira. “Frente el autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia/Argentina, 1985).” En *Cine e Historia. Pluralidad de voces sobre el totalitarismo y el autoritarismo*. Monográfico de *Cuadernos del Centro de Estudio y de Comunicación* 18/68 (2018): 75-92.
- del Valle, Ignacio. “*Tangos, el exilio de Gardel*: reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas.” *Montaje. Revista de análisis cinematográfico* 3 (2014): 27-45. <<http://www.revistamontajes.org/wp-content/uploads/2015/10/Ignacio-del-Valle.pdf>>.
- Fischer, Lucy. “‘Dancing through the Minefield’: Passion, Pedagogy, Politics, and Production in *The Tango Lesson*.” *Cinema Journal* 43/3 (2004). 42-58. <<https://www.jstor.org/stable/3661108>>.
- Fowler, Catherine. *Sally Potter*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- François, Cécile, “*Tangos, el exilio de Gardel* o la revolución estética de Fernando Solanas.” *Ciberletras* 13 (2005). <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/francois.htm>>.

- Franco, Marina. "Testimoniar e informar: exiliados argentinos en París (1976-1983)." *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 8 (2004): s.p. <<http://alhim.revues.org/414>>.
- Karush, Matthew B. *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019 [1ª ed. 2017].
- Morel, Hernán. "Milonga que va borrando fronteras". Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad." *Intersecciones en Antropología* 12 (2011): 163-176.
- Muñoz, Juan & Sampayo, Carlos. *Tango y milonga*. Paris: Futuropolis, 1984.
- . *Carnet Argentín*. Chatenay Malabry: Alain Beulet Éditeur, 2000.
- . *Carlos Gardel*. Milano: Nuages, 2010.
- Pelinski, Ramón. "El tango nómada." En Ramón Pelinski ed. *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2000 [1ª ed. 1995]. 27-70.
- . "Migrazioni di un genere. Il caso del tango." En Jean Jacques Nattiez ed. *Enciclopedia della musica. Il Novecento*. Einaudi: Torino, 2001, vol. 1. 1132-1152.
- . "Tango nómada. Una metáfora de la globalización." En Teresita Lencina, Omar García Brunelli & Ricardo Salton eds. *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro 'feca Ediciones, 2009: 65-145.
- Pinet, Carolyn. "Translatin Tango: Sally Potter's Lessons." *Romance Notes* 46/3 (2006): 377-385.
- Romano, Eduardo. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- . ed. *Las letras de tango*. Rosario: Fundación Ros, 1998.
- Rössner, Michael ed. "¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!" *El fenómeno tanguero y la literatura*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 2000.
- Ruffinelli, Jorge. "La sonrisa de Carlos Gardel." En María Cristina Pons & Claudia Soria eds. *Mitos argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. 73-100.
- Savigliano, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passions*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1995.
- . "Destino Buenos Aires: tango-turismo sexual cinematográfico." *Cadernos Pagu* 25 (2005): 327-356.
- Steimberg, Oscar. *Figuración de Gabino Betinotti*. Buenos Aires: Tierra Firme, 1993.
- Taboada, Javier de. "Tercer Cine: Tres manifiestos." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 37/73 (2011): 37-60.
- Thomas, Irene D. & Sawyer, Larry. *The temptation to tango: journeys of intimacy and desire*. Victoria (CA): Trafford Publishing, 2005.
- Varela, Gustavo. *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 2016.
- Ulla, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Young, Richard A. "Films, tangos and cultural practices." *Cinemas. Revue d'études cinématographiques* 7/1-2 (1996): 187-203. <<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1996-v7-n1-2-cine1498743/1000939ar/>>.

Filmografía

- Potter, Sally. *The Gold Diggers*. Gran Bretaña, 1983, 35 mm, 89'
— *Orlando*. Gran Bretaña/Rusia/Italia/Francia/Países Bajos, 1992, 35 mm, 93'
— *The Tango Lesson*. Gran Bretaña/Francia/Argentina/Japón/Alemania, 1997, 35 mm, 102'
— *The Man Who Cried*. Gran Bretaña/Francia, 2000, 35 mm, 100'
- Solanas, Fernando E. *La hora de los hornos*. Argentina, 1968, 35 mm, 260'
— *Los hijos de Fierro*. Alemania/Argentina/Francia, 1975, 35 mm, 125'
— *Tangos. El exilio de Gardel*. Francia/Argentina, 1985, 35 mm, 119'
— *Sur*. Argentina/Francia, 1988, 35 mm, 127'
— *El viaje*. Argentina/México/España/Francia/Reino Unido, 1992, 35 mm, 140'
— *La nube*. Argentina/Francia, 1998, 35 mm, 121'.
— *Memorias del saqueo*. Suiza/Francia/Argentina, 2004, 35 mm, 120'
— *La dignidad de los nadies*. Argentina/Brasil/Suiza, 2005, 120'
— *Viaje a los pueblos fumigados*. Argentina, 2018. 97'