

IUNA – Instituto Universitario Nacional de Arte

Departamento de Artes del Movimiento

Posgrado Especialización en Tendencias Contemporáneas de la Danza

Seminario: Semiología de la Danza

Profesoras: Sandra Torlucci y María Marta Gigena

*Cuerpos en **El exilio de Gardel. Tangos***

Manuela Victoria Montalto – 2008

Introducción

Al comenzar el trabajo final para el seminario Semiología de la danza, y habiendo elegido como obra a analizar la película *El exilio de Gardel. Tangos* (1985) de Fernando E. Solanas se me plantearon dos alternativas:

- analizar una escena de danza de la película, aplicando las perspectivas teóricas formuladas por los autores vistos en el seminario (la *semiótica* de Charles Peirce; la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo* de Gilles Deleuze); ó
- tomar toda la película como un *enunciado* (en el sentido que le da Mijail Bajtin de *unidad real de la comunicación discursiva*¹) y analizar significaciones posibles de la misma y de su relación con el cuerpo, desde la perspectiva que propone la obra con su *poética del riesgo*. En otras palabras, entender la película desde la película.

La complejidad de la obra y sus temas recurrentes (como el conflicto y la búsqueda de unidad entre pares de opuestos: alto/bajo, culto/popular, Europa/Latinoamérica, madre/hija, tragedia/comedia), así como la fuerte presencia de la danza y algunos tratamientos muy particulares en relación al cuerpo, me hicieron optar por la segunda alternativa.

El presente trabajo intenta aproximarse a la obra. Encontrar sentidos adquiere la forma de un diálogo: de la película consigo misma, con la mediación de una mirada subjetiva, y de la película con otros discursos que la atraviesan. Me propongo cruzar imágenes, textos y autores, a la manera de *Juan Uno*, protagonista-ausente en el film que enviaba papelitos sueltos de Buenos Aires a París, apuntes de una obra que se construía en el tiempo de la vida,

¹ “Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos.” (pág. 265). “Los tres momentos mencionados – el contenido temático, el estilo y la composición – están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación.” (pág. 248) Bajtín, Mijaíl Mijáilovich, *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, 1986

interrumpida por la calle, por la dictadura. Desde esta dicta que se vuelve blanda al pasar por el tamiz de la obra, espero saber leer-mirar-escuchar *El exilio...*, que elijo como sujeto de diálogo.

Ausencias

El exilio de Gardel. Tangos nos habla de un país casi sin mostrarlo. La película muestra la vida de unos exiliados argentinos en París durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Pero sólo muestra algunas fotos en blanco y negro de Argentina, así como un *flashback* en silencio del secuestro del padre de María, la narradora.² Se lleva al extremo la representación de una ausencia.³ Abundan los símbolos de Argentina y las referencias concretas a músicos, pintores y escritores argentinos (Carlos Gardel, Enrique Santos Discépolo, Anibal Troilo, Roberto Pugliese, Homero Manzi, Roberto Goyeneche, Hermenegildo Sábat, Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar) que conforman la *cosmogonía* del film (y que brindan material suficiente para innumerables estudios intertextuales).

Pero esa ausencia no es sólo la del país como lugar. Gerardo, escritor dentro del film, afirma: “El país que nosotros dejamos ya no existe Mariana, todo ha cambiado, el teatro, la gente, todo, y hay que admitirlo, para poder seguir viviendo, que eso es lo que importa”. Ese país que dejaron quedó en el pasado (allá lejos) y sólo les queda representarlo y admitir los límites de esa representación, antes de la ausencia final.

Quien tuvo la experiencia de dejar un lugar, de mudarse a otra ciudad o país, puede reconocer esa simbiosis extraña que se produce entre espacio y tiempo. La *partida* es un pasaje (puente) a otro espacio, pero también a otro tiempo, un

² La narradora, testigo, protagonista y coro de la historia, tiene a su padre ausente, secuestrado en Argentina. Patria viene del latín Patres, y hace alusión al padre. Los personajes de esta historia también sufren esa patria-padre ausente.

³ “El Signo puede solamente representar al Objeto y aludir a él. No puede dar conocimiento o reconocimiento del Objeto.” (pág. 24) “Representar. Estar en lugar de otro, es decir, estar en tal relación con otro que, para ciertos propósitos, se sea tratado por ciertas mentes como si se fuera ese otro.” (pág. 43), Peirce, C.S. Collected papers, 1965.

tiempo materializado, localizable geográficamente. El pasado quedó allá, el presente es un lugar desconocido (en el que se busca recrear, aunque sea como ficción, ese lugar lejano que es el pasado) y el futuro queda ligado en consecuencia a una decisión geográfica también. Acá o allá. Quedarse o volver.

La primera imagen de la película es la de un puente (le Pont des Arts) visto desde el río; comienza a sonar la música, vemos debajo del puente a Juan Dos⁴ tocando el bandoneón y volvemos arriba para ver a un hombre y una mujer que dejan caer sus abrigos, caminan hasta encontrarse y comienzan a bailar un tango. La música de Astor Piazzola acompaña la escena y le da un carácter nostálgico a la misma. El puente no sólo conecta dos orillas (miradas desde un punto equidistante), sino que también divide cielo/tierra y arriba/abajo del puente. Aparecen, a lo largo de la película, otras imágenes-puente que se asocian a esta idea de pasaje (las rayuelas⁵, las escaleras).

La película se explica a sí misma desde ese cuerpo partido entre el presente y el pasado-ausente, que atraviesa una tragedia que no es sólo política y geográfica. “Exilio es ausencia, y que es la muerte sino una ausencia prolongada”... “¿quién de nosotros no ha muerto un poco en estos años?”, dice Gerardo en Boulogne Sur Mer, cuando visita la *Maison du Général San Martín*, único lugar

⁴ Los personajes Juan Uno (en Buenos Aires) y Juan Dos (en París) encarnan una dicotomía, no llegan a ser uno. Hay en esto referencias autobiográficas; dice Solanas: “*El exilio de Gardel* nace de mis años de exilio, de este penar, del estar viviendo siempre atento a la tierra. (...) Entonces esa dualidad, ese vivir aquí y allá, eso de estar partido en dos, para mí fue Juan Uno y Juan Dos.” Solanas, Fernando “Pino”, *LA MIRADA, Reflexiones sobre cine y cultura*, Entrevista de Horacio González, Puntosur, Buenos Aires, 1988, pág. 94.

⁵ Es inevitable la referencia a Julio Cortázar y a su obra *Rayuela*, cuya historia transcurre en París y Buenos Aires, en la que también encontramos un conflicto entre dicotomías. En el capítulo 73 (primer capítulo según una lectura propuesta por el autor) leemos: “Entre el Yin y el Yang, ¿cuántos eones? Del sí al no, ¿cuántos quizá? (...) Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*...” Y en la película, además de las rayuelas y las dicotomías, hay varios personajes que ven una salida en la *invención*: Juan Dos, citando a Juan Uno, le dice a Pierre: “Hay que *inventar* una cultura, una poética del riesgo”. Luego Pierre, habla de *invención* en la asamblea. Y, finalmente, Gerardo afirma en el tren: “Tiene razón Cortázar, tiene razón hay que *inventarse* un proyecto, hay que... hay que *inventarse*... cosas para hacer.”

“señalizado” en la película mediante un texto insertado en la imagen, referencia de lugar geográfico real.⁶

Cuerpos partidos

Los protagonistas de esta historia, exiliados políticos en París, no están completos, *partieron* y están *partidos*, como le sucede a Ángel (representado por el mismo Solanas), coreógrafo de la *tanguedia* (*L' exil de Gardel*, obra dentro de la obra, mezcla de tango-tragedia-comedia) quien decide abandonar la misma y, desoyendo la advertencia de Juan Dos (“te vas a partir hermano”), sube la escalera y se *parte* literalmente, pierde un brazo y parte del torso.⁷

Juan es un protagonista que son dos, Juan Uno (el autor de la *tanguedia*, que envía fragmentos de la obra desde Buenos Aires) y Juan Dos (bandoneonista y autor de la música de la *tanguedia*, exiliado en París). Este último explica su condición: “c'est comme ça qu'ils nous appellent... mais nous sommes presque un.” (nos llaman así... pero somos casi uno).

Los protagonistas de la *tanguedia* esperan que Juan Uno envíe el final de la obra para poder mostrarla a personalidades del espectáculo de Francia, quienes la verán cuando esté completa. Pero el final no llega. Los mensajes que llegan son incomprensibles. Juan Dos recibe sólo signos con una lógica propia (textos, dibujos, hasta un bombo), que no significan lo mismo en este contexto. Intenta explicarle a Pierre (un francés que ocupa el rol que Ángel abandonó) la *poética*

⁶ En cambio, un hecho histórico, como la manifestación en París del 14 de noviembre de 1981, es ficcionalizado. No hay ningún signo en la película indicando que esta manifestación ocurrió fuera de la película; dato que obtenemos en una entrevista realizada a Solanas. Esta mezcla permanente de la realidad y la ficción, así como la aparición de elementos fantásticos (cuerpos que se rompen, muertos aparecidos, teléfonos e imágenes que hablan) conforman un imaginario que busca romper los límites, mezclar los géneros, inventándose a sí mismo.

⁷ Es interesante el juego de espejos que representa esta escena. El autor del film, Solanas, representa al coreógrafo de la *tanguedia*, Ángel (haciendo alusión al Ángel Caído, ángel expulsado del cielo por desafiar el poder divino en varias religiones), quien recibe su castigo “divino” directamente del autor del film, o sea, de él mismo; un rayo atraviesa el plano antes de su *partida*. Se multiplican las dicotomías.

del riesgo de Juan Uno, mientras suben una escalera caracol llevando un muñeco:

“Il m’a dit: “La décision d’être c’est toujours un risque. Juan, nous sommes tous les deux en danger, toi et moi, vivre à Buenos Aires c’est un risque, mais partir c’est aussi un risque. Et le succès c’est de résister, de rester unis, ici et là-bas.” (...) Il faut inventer une culture, une poétique du risque”⁸

(Me dijo: La decisión de ser es siempre un riesgo. Juan, los dos estamos en peligro, vivir en Buenos Aires es un riesgo pero partir también es un riesgo. El triunfo es resistir, mantenerse unidos, aquí y allá” (...) Hay que inventar una cultura, una poética del riesgo.)

En el final del acto 1 (hay 4 actos en la película, que a su vez se subdividen en 12 episodios, por ejemplo “*La poética de Juan Uno*”), esta situación de estar *partido* muestra otra faceta. Juan Dos lee junto a Pierre los papeles de Juan Uno y enuncia las bases de esta poética que acepta su condición imperfecta, incompleta.

“Lo perfecto y acabado muerto está, viva la imperfección, viva la vida” “...la hermenéutica de Uno... ¿entendés Pierre?”

Cuerpos ausentes

La película de Solanas se estrena en el año 1985, dos años después de la restauración de la democracia en Argentina. La masacre, la tortura, la desaparición forzada de personas, son temas presentes, tanto en ese momento, como ahora, 23 años después. Hay cuerpos que no aparecieron. Hay personas que nunca hablaron. Hay crímenes que no se juzgaron.

La historia que cuenta la película está situada entre los años 1979 y 1981, y expone esa tragedia que estaba ocurriendo en Argentina con una gran voluntad de acción política.⁹ Los personajes quieren mostrar lo que sucede en su país y lo

⁸ Los personajes son bilingües, alternan el francés y el español en toda la película.

⁹ Me resultó extraño o forzado analizar la película siguiendo los conceptos que utiliza Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo* (2007), al encontrar personajes tan lejanos a esos *videntes, condenados a la errancia y al vagabundeo*, característicos de la *imagen-tiempo*. La política atraviesa la obra de Solanas y los personajes sufren y accionan con una lógica propia. Están lejos de la *imagen-acción* pero... ¿podemos hablar de *imagen-tiempo* o es otro el tipo de

hacen tanto en el plano de la ficción dentro de la ficción (la tanguedia, puesta en abismo de la película), como en el plano de la realidad ficcionalizada (la manifestación que organizan los artistas en París y de la que nos da cuenta Solanas).¹⁰ Podríamos ver la utilización de maniqués y muñecos en ambos planos, como un modo de representar a esos cuerpos ausentes que son los desaparecidos. En el caso de la manifestación es un claro símbolo de esos artistas desaparecidos (en un camión llevan maniqués atados y cubiertos con telas). En el caso de la tanguedia puede encontrarse ese sentido en algunas escenas, por ejemplo, en la persecución, en donde una mujer huye llevando a un muñeco que representa su bebé.¹¹

Pero, si los cuerpos artificiales representan personas, las personas también representan cuerpos artificiales (que muestran sus mecanismos, como Ángel y Pierre, o se pinchan, como Juan Dos). Esta situación es anticipada en la escena del baile en la terraza, cuando el coro inicia el acto 1. Los movimientos de los bailarines simulan muñecos articulados. También los bailarines de la tanguedia, en su primer escena, bailan como muñecos.

Vemos fragmentos de maniqués y de muñecos a lo largo de toda la película y, en algunos casos, refuerzan la imagen de un cuerpo que busca unificarse. Es el caso, por ejemplo, de esa pequeña historia que cuentan El Negro y Susana, exiliados que esperan un bebé. Dice María en el inicio: *“En la casona también vivía El Negro y Susana. Él era abogado y contrabajista, estaban esperando a su primer hijo.”* Vemos la imagen de ellos acostados y en el fondo un bebé muñeco (primer

imagen/es que se constituye/n en esta obra?

¹⁰ “Lo que está planteando Pierre no es otra cosa que las ideas que se discutían en ese momento en la AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas) y que estaba organizando aquella gigantesca manifestación que se realizó con grandes pinturas, el 14 de noviembre de 1981 en París, en homenaje a cien artistas argentinos desaparecidos. En la película aparece esta manifestación en una de sus secuencias: la política se hacía con criterios estéticos. Todo ese material lo filmé el día de la manifestación y fue a parar al corazón de *El exilio de Gardel*.” Solanas, Fernando “Pino”, op. cit., pág.95.

¹¹ Una historia que atraviesa la “realidad” de los personajes y transita por ese gran “fuera de campo” que representa Argentina es la búsqueda de Marta y su hija Martita, hija y nieta de Gerardo, desaparecidas. El padre de María era abogado de este caso.

muñeco que aparece en la película). En una escena posterior los vemos encontrarse; el Negro lleva un maniquí al que le falta un brazo, Susana viene llevando un brazo de maniquí. Se besan y se van juntos. Más adelante aparecen en la manifestación mostrando a la gente el acto por la vida que han realizado: “Unique. La petite Victoria”. El nacimiento de un cuerpo individual y de un cuerpo social; una pequeña victoria en la calle.

Tangos¹²

Siguiendo esta pista de la “imagen-cuerpo” encontramos *cuerpos* movidos por sus pasiones. No hay un cuerpo “puro”, “ideal”, los cuerpos se rompen, gritan, lloran, cogen, cagan, y bailan tango. Se elige el tango como danza (y música) para simbolizar lo argentino, una danza que tradicionalmente se baila en pareja, que implica el abrazo de dos para ser. Pero se elige en plural, hay muchos tangos. Las coreografías¹³ muestran una gran diversidad de estilos dentro del tango. También aparecen las diferencias culturales e intergeneracionales, por ejemplo:

- el contraste entre ese tango estilizado que comienza arriba del puente (con un abrazo abierto, saltos, giros) y el tango que bailan Juan Dos y Mariana debajo del puente (un tango caminado, en el que lo principal es el abrazo, el contacto y el deseo de la pareja que baila);

- la presencia de dos cuerpos de baile: los bailarines de la *tanguedia* que protagoniza Mariana (madre de María), que cruzan tango y danza contemporánea, con una organización más tradicional, de roles definidos como los de “protagonista” o “coreógrafo”; y los bailarines del coro, de la calle (entre los que se encuentra María), con una estética cercana a la comedia musical y

¹² El primer film sonoro argentino (sonorizado con Movietone, imagen y sonido registrados al mismo tiempo en la cinta), fue *Tango* (1933), dirigido por Luis Moglia Barth, en el que aparecían figuras destacadas de la canción porteña como Azucena Maizani y Tita Merello. La referencia a Gardel y a los “tangos” en plural, ya en el título de la obra, puede leerse como una continuidad y un diálogo con esta tradición del cine argentino.

¹³ Los coreógrafos de *El exilio de Gardel. Tangos* son: Susana Tambutti, Margarita Bali, Robert Thomas y Adolfo Andrade. El ballet está conformado por Nucleodanza.

una organización grupal más horizontal, cuatro bailarines que rompen la estructura tradicional del tango de pareja, y no sólo bailan, también cantan y utilizan la mímica, anunciando lo que veremos en cada acto.

El tango tiene otras características (además del baile en pareja y del abrazo), que es su configuración espacial. La pista de tango sigue una circularidad (y un sentido, en contra de las agujas del reloj), y hay algo de este círculo que aparece en varios momentos de la película.

Círculo final.

Vemos series, progresiones en la película que permiten una lectura esperanzada o esperanzadora, en esa búsqueda de una integración de lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, el Pont des Arts y la calle, allá y acá.

La historia se cierra en el comienzo. La narradora, María, nos mostró su memoria, una patria de ficción. Su rostro mira la cámara, nos habla de un futuro incierto, pero un círculo la enmarca. Un círculo que puede tener muchos sentidos pero que nos remite a esos semicírculos que aparecen en el comienzo de la película (los arcos del puente, que enmarcan el encuentro de Mariana y Juan Dos, el gran fondo semicircular de la terraza, en donde vemos a María, como integrante del coro, por primera vez). También nos remite a la imagen de la cúpula circular sobre la que leemos *Volver*, último episodio de la película, en el que conversan Gerardo, San Martín y Gardel, mientras toman mate y escuchan la voz de Gardel cantando *Volver* en un disco de pasta.

Semicírculos al inicio, espirales en la poética de Juan Uno, círculos al final. Íconos que adquieren carácter de símbolos cuando los asociamos entre sí, como momentos de un mismo enunciado. Un semicírculo es media figura, una espiral son casi círculos, pero cuya forma incompleta les permite crecer en profundidad, un círculo es una figura entera, también es un punto.

“Casi todos regresaron con sus tangos de papel

Y a su tierra se llevaron el exilio como piel

Yo no sé que es lo que haré

Voy y vengo

Y aquí estoy

Algún día partiré
Cuando sepa bien quién soy
Pero algo yo aprendí viviendo exilios y daños
Cuánto queda por vivir
No hay mal que dure diez años.”

Dice María, y camina hacia el fondo, de un lado del río, con el puente allá lejos, enmarcada por un círculo. El círculo queda mientras suben los títulos y vemos al coro en una calle parisina (un cartel en el fondo así lo indica) bailando y cantando: “*Un país donde pueda ser yo...*”

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich, *Problemas literarios y estéticos*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1986
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*, Paidós, Buenos Aires, 2007.
- François, Cécile, “*Tangos, el exilio de Gardel o la revolución estética de Fernando Solanas*”, Universidad de Orléans, Francia
<http://www.lehman.edu/ciberletras/v13/francois.htm>
- Gigena, María Martha. “Danza, lenguaje y texto: algunas perspectivas.” (Apunte de la asignatura Teoría General de la Danza, Cátedra Susana Tambutti, Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA).
- Giordano, María Graciela (McGill University), “Problemáticas de una identidad fragmentada en el cine argentino de la (pos)dictadura”, XLI Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, 2005, U. of Western Ontario (London, Ontario, Canadá)
http://fis.ucalgary.ca/ACH/Congreso_abierto/2005/Graciela_Giordano.htm
- Katz, Helena. *Um, dois, três. Dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte, Fid, 2005.
- Korn, Guillermo, “Notas para un cine del exilio”, en la compilación de González, Horacio y Rinesi, Eduardo, *Decorados. Apuntes Para Una Historia Social Del Cine Argentino*, Manuel Suárez Editor, Buenos Aires, 1993.
- Monteagudo, Luciano, *Fernando Solanas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993.
- Peirce, C.S. *Collected papers* (8 vols.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965. (trad. Esp en Ciencia de la semiótica. Ed. Nueva visión, Buenos Aires, 1974).
- Solanas, Fernando “Pino”, *LA MIRADA, Reflexiones sobre cine y cultura*, Entrevista de Horacio González, Puntosur, Buenos Aires, 1988.

- Solanas, Fernando, *Solanas por Solanas. Un cineasta na América Latina*, Iluminuras/Memorial da América Latina, 1933.
- Taquini, Graciela y Yuste, Guillermo, "Bailando en el Cine Argentino", en Publicación del V Festival Internacional de Videodanza, C. C. Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1999.
- Torlucci, Sandra, "Imagen movimiento e imagen tiempo en el teatro. Los Efímeros de Ariane Mnouchkine", Buenos aires, 2008

www.territorioteatral.org.ar