



UFR LLECER DÉPARTEMENT D'ÉTUDES HISPANIQUE, HISPANO-AMÉRICAINES :
MASTER ÉTUDES ROMANES- PACOURS ÉTUDES HISPANO-AMÉRICAINES

**La actualización de la memoria histórica en *Tango* (1998) de
Carlos Saura**

Trabajo presentado por: Marie SORARUFF

Bajo la dirección de: Marion GAUTREAU

Año universitario 2017-2018



UFR LLECER DÉPARTEMENT D'ÉTUDES HISPANIQUE, HISPANO-AMÉRICAINES :
MASTER ÉTUDES ROMANES- PACOURS ÉTUDES HISPANO-AMÉRICAINES

**La actualización de la memoria histórica en *Tango* (1998) de
Carlos Saura**

Trabajo presentado por: Marie SORARUFF

Bajo la dirección de: Marion GAUTREAU

Año universitario 2017-2018

Agradecimientos

Todo mi agradecimiento a aquellas personas que me ayudaron en la elaboración de esta tesina.

En primer lugar a mi directora de tesina, Marion Gautreau, quien me guió a lo largo de todo el año universitario, le agradezco mucho su presencia atenta, sus valiosos e indispensables consejos y el tiempo que dedicó a mi trabajo.

Agradezco también a los profesores en cuyas clases encontré pistas y herramientas que me fueron útiles en la elaboración de esta tesina.

Y en particular agradezco a mi madre, por su apoyo constante y por su cuidadosa relectura y corrección del texto.

Índice general

Introducción	1
I) Siguiendo los pasos de <i>Tango</i>	3
1) Carlos Saura y su obra	3
2) La película <i>Tango</i> en la obra de Carlos Saura	6
3) Estudios sobre <i>Tango</i>	10
II) Escenificando su propia historia	14
1) Confusión de los niveles diegéticos.....	15
2) La complejidad de la trama.....	16
a) Fusión del mundo empírico con el imaginario.....	16
b) La historia se repite.....	18
c) Mímesis del pasado en el presente.....	21
3) La autorreflexividad sobre el acto de creación	22
a) Mise en abyme en vaivén	22
b) Un espectáculo en construcción	23
c) Pistas para el espectador.....	25
III) Volviendo a tu pasado, te acordarás de mí (de la memoria individual a la memoria histórica).....	28
1) El tango: de la memoria colectiva a la memoria histórica.....	28
a) Contextualización	28
b) Memoria colectiva e identidad cultural	30
c) Intersecciones de la historia del tango con la memoria histórica	31
2) La Guerra Sucia, entre olvido y memoria.....	34
a) Contextualización	34
b) Franqueando los límites espaciales y temporales	37
c) La memoria individual	40
d) La actualización de la memoria histórica	41
Conclusión	45
Bibliografía	47
Anexos	52

Introducción

La obra de Saura, cineasta español de envergadura internacional, es un reflejo de sus múltiples pasiones: la fotografía, el teatro, el baile, la música y el cine. Considerado también como el cineasta del tiempo y de la memoria, destaca en su filmografía su compromiso en la actualización de la memoria. *Tango* (1998), película musical, reúne todos estos rasgos que caracterizan su obra.

Vi esta película por primera vez hace cuatro años por simple curiosidad, en aquel entonces no disponía aún de herramienta alguna para el análisis fílmico. Fue tal vez por el hecho de no tener ninguna expectativa al verla, por lo que tanto me impactó. De manera intuitiva, me quedé con el sentimiento de que más allá de ese primer deslumbramiento había mucho que explorar en *Tango*. Por eso no dudé en proponer el estudio de esta película para este trabajo de investigación. Varios puntos me llamaban principalmente la atención: la manera de imbricar diferentes niveles narrativos, el despliegue del patrimonio cultural argentino alrededor del tango, la paradoja de la belleza en la denuncia de la cruenta represión durante la Guerra Sucia (1976-1983). Pero ¿qué era lo más importante? ¿qué eje de investigación priorizar? Cuando se rodó la película en 1997, seguían en vigor en Argentina las leyes de amnistía para los responsables de los crímenes cometidos durante la última dictadura, así como los indultos otorgados a los que ya habían sido juzgados. Aparece como hipótesis, la voluntad de Saura de contribuir a través de *Tango* en esta lucha contra el olvido. Así pues, me pareció pertinente escoger este compromiso con la memoria histórica, como eje principal para la investigación.

Emprendí entonces, este estudio con el gusto de saber que, aunque modesto en sus alcances, al menos tendría el mérito de intentar dar respuesta a cuestiones que me venía planteando desde hace tiempo y a las que confiero un interés tanto formal y objetivo como personal.

El protagonista de esta película es un director escénico que está creando un espectáculo musical de tango. Saura nos propone entonces como argumento el trayecto de un hombre, con sus sueños, sus recuerdos, sus tribulaciones amorosas, su quehacer artístico. En suma, estamos ante una historia individual y ante el proceso de creación de un espectáculo que nos conducirán

a una actualización de la memoria histórica. Nos interesará entonces indagar sobre el sentido de esta reflexión acerca de la memoria, sobre los distintos procedimientos que llevan a este resultado y al mismo tiempo elucidar los recursos de los que se vale el cineasta para lograrlo. Por otro lado, dado el papel central del tango en la película, nos preguntaremos qué estrategias permiten su funcionamiento como activador de la memoria colectiva.

Con estos cuestionamientos en mente se puede proponer entonces la problemática siguiente: ¿Cómo a través de una sinergia de recursos fílmicos y teatrales se logra una actualización de la memoria histórica en *Tango*?

Para responder a estos cuestionamientos nos apoyaremos en una base teórica. Así, nos basaremos principalmente en los siguientes autores: José Colmeiro, Pietsie Feenstra, Stéphanie Hontang, Robin Lefere, Mercè Saumell, en cuyos artículos y libros se analiza la obra de Saura. De manera concomitante se procederá a un estudio minucioso de la película que comprenderá: la identificación de los diferentes recursos teatrales y cinematográficos; el estudio de la compleja estructura narrativa y de su sentido, deteniéndonos en algunas secuencias que la ilustren; el análisis de la música y de las canciones como elementos significativos de la trama; el estudio de las relaciones intermediales y de las referencias intertextuales en la película en general; la selección y el análisis de fotogramas que puedan ilustrar en particular la intermedialidad y la intertextualidad; el análisis de algunas de las coreografías en la medida en que aporten elementos de respuesta a la problemática.

En la primera parte de esta tesina se presentará un breve panorama de la obra de Saura, de su trayectoria artística, del lugar de *Tango* en su producción cinematográfica, y de los estudios ya realizados acerca de *Tango*. Luego, en la segunda parte se centrará el análisis en la puesta en escena de la historia individual de Mario. En esta escenificación analizaremos la confusión provocada por la imbricación de diferentes niveles diegéticos así como los recursos que acentúan dicha confusión. Por otra parte, identificaremos los elementos que denotan una autorreflexividad sobre el acto de creación de un espectáculo. Y por último, en la tercera parte se elucidarán tanto los mecanismos que permiten una reactivación de la memoria colectiva como los recursos que permiten una actualización de la memoria histórica partiendo de la memoria individual.

I) Siguiendo los pasos de *Tango*

1) Carlos Saura y su obra

Carlos Saura, cineasta español, ha realizado más de cuarenta películas, una obra prolífica que sigue creciendo hoy todavía con nuevos proyectos de rodaje. Su obra ha sido y sigue siendo objeto de numerosas investigaciones, libros, artículos científicos, memorias y tesis. El sinnúmero de facetas que ofrece su labor creativa hace que se analice desde múltiples perspectivas. Se ha estudiado a partir de los temas tratados en sus películas, como el tema de la memoria, de la violencia, de la Guerra Civil española, de la sociedad franquista, por ejemplo, así como desde los elementos característicos de su lenguaje cinematográfico: la fotografía, la doble ficción, la música, baile y canciones, la teatralidad. Así mismo, se ha estudiado su obra en la continuidad de grandes figuras de la cultura española, en el linaje de Buñuel o de Goya. Este interés se debe sin duda a que en seis décadas de incesante labor y espíritu de innovación, Saura ha ido abriendo nuevos caminos para el cine, por lo que es considerado por muchos no sólo como uno de los más grandes cineastas españoles sino de la escena mundial: “[...] no puede olvidarse el hecho de que Carlos Saura es muy probablemente el cineasta con más prestigio internacional de toda la cinematografía española (Buñuel es obviamente un caso aparte)”¹.

Así por ser tan densa su obra y tan numerosas las investigaciones ya realizadas vamos a abordar solo a grandes rasgos los aspectos más destacados de la obra sauriana para luego centrarnos específicamente en los estudios efectuados sobre la película *Tango*.

En la obra de Saura se podrían distinguir dos grandes etapas: la realizada durante la época franquista y la producción postfranquista. Así, sus primeras películas proponen una crítica de la sociedad franquista pero a través de un “lenguaje simbólico”² para contrarrestar la censura. No se trataba pues de proponer una interpretación posible sino un mero cuestionamiento de la realidad. Llegando así a lograr una forma lúcida y audaz de realizar cine

¹ *Le cinéma de Carlos Saura: actes du Colloque sur Le cinéma de Carlos Saura des 1 et 2 février 1983*, Université de Bordeaux III, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, Publications de l'Institut d'études ibériques, 1984, p. 49.

² FEENSTRA Pietsie, «La Teatralidad de la memoria en el musical *Tango* (1998) de Carlos Saura.» *Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Vienne, Berlin, LIT Verlag, 2009, p. 207.

comprometido : “Dès ses premiers pas en tant que réalisateur, l’espagnol Carlos Saura s’est ingénié à mener une réflexion aussi bien sur la forme que sur le fond au sein d’une filmographie engagée”³. Las películas que han sido más estudiadas en esa primera fase de su obra son *Cría Cuervos* (1975) y *Elisa, vida mía* (1977).

Al quedar atrás el franquismo, a partir de los años 80, Saura introduce en su obra el género musical. Con los numerosos musicales que ha realizado hasta ahora, ha ido marcando hitos en la forma de hacer un musical, tornándose hacia un “género musical metateatral”⁴. Este giro en su trayectoria empieza con la trilogía musical *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *Amor brujo* (1986) en la que Antonio Gades, eminente coreógrafo de danza flamenca, colabora con él. Robin Lefere, en *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*⁵, distingue tres fases en los musicales de Saura, la primera, la de la trilogía, en la cual se utiliza el aspecto trágico inherente al flamenco para construir cinematográficamente una historia. La segunda etapa, con *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995), en la que se tendería a un carácter de documental antológico pero sin ser en sí una producción documental ya que se integran planteamientos escenográficos y lumínicos. Y por último, con *Tango* (1998), comenzaría la tercera fase creativa en la que Saura sondea una expresión musical más amplia en el espacio y el tiempo, fase en la cual, según Lefere, se exploran “las posibilidades expresivas de integrar con el discurso audiovisual formas de música y danza además de las flamencas, tales como el tango, el ballet español, las danzas clásicas y contemporáneas, el fado...”⁶.

Resulta pues innegable, en este adentrarse en el género musical, el interés del cineasta por la música tanto por la clásica como por las músicas y danzas populares y su evolución. La música, dice el cineasta en numerosas entrevistas, lo ha acompañado desde su infancia pues su madre era pianista. Luego, ya en su quehacer profesional como artista, Saura fue en su juventud durante varios años reportero gráfico de los Festivales de Música y Danza de Granada y Santander. La influencia de la música en su obra según el propio cineasta es primordial: “Pour moi, la musique est d’une extrême importance dans mes films [...] Quand j’écris ou quand je

³ HONTANG Stéphanie, « Le corps dansant, trace d’un passé individuel et collectif, dans *Tango* de Carlos Saura », *Interlitteraria*, n°22, 2017, [<http://ojs.utlib.ee/index.php/IL/article/view/IL.2017.22.1.16>], (consulté le 09/11/17), p. 194.

⁴ SAUMELL Mercè, *Teatralidad, metateatralidad y dramaturgia en el cine de Carlos Saura*, [<http://www.lanimal.org/image/memoria/139/pdf/080101-139-14.pdf>], (Consulté le 10/12/17), p. 2.

⁵ LEFERE Robin, *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor Libros, 2011, p. 117.

⁶ *Ibidem*, p. 120.

tourne, je vois les scènes avec de la musique. La musique vient presque toujours en premier”⁷. Por otro lado se puede decir que una invariante en la obra sauriana es la búsqueda constante de nuevas posibilidades en la creación, lo que lo lleva a colocarse no en el fluir de un cauce trazado sino en el área dinámica de puntos de encuentro. Dentro del terreno musical, por ejemplo, presenta los vínculos posibles entre las músicas populares y la música clásica, músicas populares ancladas en un país pero vinculadas a otras tierras por sus orígenes o sus influencias.

De la misma manera, Saura destacará en la asociación de distintas artes, construyendo vínculos, desvaneciendo los compartimientos que las separan. Se puede decir que una de las características de su obra es la voluntad de mezclar teatro, filme, fotografía, pintura, música, baile, en un todo coherente y estético. “[...] Saura ha sabido aunar ciertas recurrencias estilísticas con una constante indagación sobre las fructíferas relaciones que se pueden establecer entre el cine y otras artes, lo que explica sus permanentes referencias transtextuales e interdiscursivas”⁸.

En este sentido se debe destacar la influencia progresiva del teatro dentro del cine de Saura como una particularidad fundamental de su obra donde existe un juego entre el realismo cinematográfico y la teatralidad. Por otra parte, el uso recurrente a la teatralidad es también un recurso estético para lograr reconstruir una memoria, ya que a menudo se pone en escena un espectáculo que retoma episodios históricos, mitos, recuerdos. La importancia y el uso de la teatralidad en la obra de Saura han sido estudiados por numerosos especialistas del cine. Por ejemplo, Mercè Saumell en su artículo “Teatralidad, Metateatralidad y Dramaturgia en el cine de Carlos Saura”⁹ explicita la presencia de la teatralidad en numerosas películas de la obra de Saura aclarando, para empezar, que el teatro dentro del cine de Saura no se tiene que confundir con teatro filmado. La teatralidad en la obra de Saura cobra múltiples formas, desde el hecho de que con frecuencia los protagonistas son actores o forman parte de compañías teatrales. En efecto, estos actores desempeñan un doble papel, el de actor en la película y actor en el espectáculo y a menudo existe una fusión entre esos papeles. Por otro lado, se introducen elementos y referencias teatrales y se suele configurar el espacio siguiendo pautas teatrales. Además, Saura pone de relieve el proceso de creación de una representación utilizando medios cinematográficos para recalcar esta teatralidad de forma que el espectador tenga siempre conciencia de que se trata de una representación. La autora termina por afirmar que en

⁷ GÉAL François, *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire*, Lyon, Aléas, 2006, p. 193.

⁸ LEFERE Robin, *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, *Op.Cit.*, p. 114.

⁹ SAUMELL Mercè, “Teatralidad, Metateatralidad y dramaturgia en el cine de Carlos Saura”, *Op.Cit.*, p. 1-5.

definitiva lo teatral lo impregna todo en el cine de Saura. “Se desvanece la ilusión propia del cine y queda subvertida la dialéctica entre el realismo cinematográfico y el simbolismo teatral”¹⁰.

Además, en este artículo, la autora propone un breve recorrido de la obra de Saura mostrando distintas formas de teatralidad según las películas e insistiendo en la presencia constante del teatro en la obra de Saura. Por otro lado, estudia la sinergia entre los medios cinematográficos y teatrales en películas como *Elisa, vida mía*, *Los ojos vendados*, *Los zancos*, *¡Ay, Carmela!*, *Ana y los lobos*, *Cría cuervos*, *El amor brujo*, *Carmen*, *Bodas de sangre*, *Sevillanas*, *Flamenco*, *Tango*, *Goya en Burdeos*, *Iberia* y *Fados*.

Saura es también considerado como un cineasta del tiempo y de la memoria, por ende la teatralidad que impregna su obra no parece ser un fin en sí sino un medio más en el afán de reconstruir el pasado, de poner de realce la memoria. José Colmeiro lo destaca diciendo que:

[...] la continua indagación sobre la naturaleza de la representación, la exploración de las relaciones entre las artes plásticas y las artes escénicas y la utilización del espectáculo teatral como estrategia de construcción del pasado, en permanente estado de reconstrucción, son rasgos característicos de metateatralidad que marcan la prolija obra cinematográfica de Carlos Saura a lo largo ya de cuatro décadas¹¹.

2) La película *Tango* en la obra de Carlos Saura

La película musical *Tango* de Carlos Saura fue estrenada en 1998, reconocida por los especialistas del cine, fue nominada al Oscar como la mejor película de habla no inglesa y seleccionada en el Festival de Cannes donde Vittorio Storaro, director de fotografía, recibió el Gran Premio Técnico por esta película. Por su parte, Carlos Saura, antes de llegar a ser uno de los cineastas de primera fila en la escena mundial, fue fotógrafo profesional especializado en música y danza. Saura ha realizado desde 1995 varias películas con Storaro: *Flamenco*, *Taxi*, *Tango* y *Goya en Burdeos*. Así *Tango* es una muestra del talento renovador de ambos, de su deseo de hacer algo nuevo y diferente, de no conformarse con lo que ya está hecho.

Esta película comprende dos niveles narrativos principales: el plano de la creación y puesta en escena de un espectáculo musical comprometido de tango y el plano del espectáculo

¹⁰ *Ibidem*, p. 5.

¹¹ COLMEIRO José, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelone, Anthropos, 2005, p. 124.

en sí mismo. Mario, el personaje principal, el director escénico del espectáculo, tras haberse separado de Laura, su mujer, se enamora de Elena, bailarina estrella, protegida y amante del principal patrocinador del espectáculo. Este primer nivel narrativo fílmico se entremezcla con el plano del espectáculo en sí mismo, donde se escenifican episodios de la historia de Argentina: los orígenes del tango en un ambiente un poco mafioso, la oleada de inmigración en 1870 y la Guerra Sucia. El vaivén constante entre estos dos planos narrativos hace que se imbriquen, velando la línea que los separa y manteniendo así al espectador siempre con la duda de saber si las escenas forman parte del espectáculo o de lo “real”. El espectador asiste entre bastidores a la construcción del espectáculo, lo que le permite tomar distancia con respecto al espectáculo en sí y de esta forma tener la posibilidad de una reflexión crítica. Mario, el director escénico, irá incluyendo en el espectáculo episodios de su historia personal como por ejemplo su historia sentimental, su niñez, su exilio y la muerte de algunos de sus amigos, víctimas de la dictadura de Videla. Al incorporar estos episodios de su historia personal, los integra a la vez a una memoria colectiva. De esta forma la memoria individual permite reactualizar la memoria histórica, y volver a subrayar la importancia de la memoria de un país. Así, Carlos Saura se acerca a la memoria del país¹².

En esta película, la memoria se expresa en gran parte a través de los cuerpos mediante el tango, por lo que el tango, rasgo de la identidad y de la cultura argentina, tiene aquí un lugar fundamental. A través del tango se expresa a la vez la memoria individual de Mario y la memoria colectiva de Argentina. Por eso es pertinente detenerse en el tango en sí como objeto y sobre todo como objeto patrimonial. El tango nació a finales de siglo XIX en el ambiente nocturno del bajo fondo de Buenos Aires, época en la que se vivía un auge de inmigración europea sin precedentes: “Acababan de aflorar en la capital de la República -resultado de un movimiento inmigratorio como antes ni después se ha visto en el mundo entero- muchedumbres de jóvenes sin cultura”¹³. En un principio, el tango era asociado a los prostíbulos, entremezclado de pasos eróticos fue muy mal visto durante mucho tiempo. Para los inmigrantes, el tango constituyó un signo de identidad porteña: “C’était là une manière révolutionnaire qu’avaient les jeunes de se sentir portègues jusqu’à leurs racines”¹⁴.

¹² GÉAL François, *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire*, Op.Cit.

El lector notará que en algunas referencias faltan números de páginas, esto se debe a la imposibilidad de poder consultar los libros por el bloqueo de la biblioteca universitaria, y se ruega indulgencia.

¹³ TALLÓN José Sebastián, *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires, 2d ed. Instituto Amigos del Libro Argentino, 1964, p. 31.

¹⁴ ZALKO Nardo, *Un siècle de tango: Paris-Buenos Aires*, Paris, le Félin, le Félin poche, 2016, p. 18.

Sin embargo el pueblo fue creando otro tango menos erótico por lo que el tango adquirió una connotación popular. Así lo explica Tallón:

Por mi parte estoy convencido de que el tango bailado en nuestros días por las familias, no es un hijo del traficante ni del prostíbulo, sino del pueblo proletario. De no ser así la popularidad del tango hubiese terminado pocos años más tarde -entre el 18 y el 25- con el colapso y la desaparición de los centros del delirio nocturno y de la efervescencia lunfarda¹⁵.

Así fue evolucionando y adquiriendo varias connotaciones en función de la época.

De danse canaille entrecoupée de *cortes* et de *quebradas* qui faisaient scandale, on en est venu, dans les années 1920, au tango *canyengue des conventillos*, ponctué de pointés, de piqués, marches et sautilllements taquins, pendant que le tango *liso*, sobre et élégant, investissait les académies et les salons chics, puis se généralisait¹⁶.

Luego el tango se convirtió en un signo identitario de la cultura argentina, herencia de una mezcla de las distintas culturas que habían inmigrado a Argentina y de la cultura criolla. Ha sido objeto de numerosas películas, libros, espectáculos, obras de arte, y desde 2009 forma parte de la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO. En una reciente entrevista, Carlos Saura comentó: “Après *Fados*, le fado a été inscrit au patrimoine de l’humanité, et le tango aussi après *Tango*. J’espère que ça sera pareil pour la jota”¹⁷. En efecto, la película *Tango* de Carlos Saura fue estrenada en 1998 y el tango fue declarado en 2009 patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Llama la atención que el cineasta establezca una relación entre su obra y el hecho de que el fado y el tango hayan obtenido el más prestigioso de los reconocimientos que se pueda otorgar a un bien patrimonial. Saura parece decir que su obra desempeñó un papel activo en esta decisión. Según él, su película *Tango* interviene, quizá de manera importante y en todo caso intencional, en el proceso de patrimonialización del tango. Cabe recordar que un objeto no es patrimonio en sí mismo sino que se convierte en patrimonio digno de representar el pasado y la riqueza cultural de una nación o de la humanidad, porque la sociedad lo juzga valioso, siguiendo un proceso específico de patrimonialización. Se puede afirmar que con *Tango*, Saura contribuye en este proceso puesto que el cineasta dignifica los orígenes del tango, vector de identidad argentina, valiéndose de él para narrar, entrelazándolos escénicamente, episodios de la historia del tango con la historia del país. Así en la película encontramos secuencias en donde los inmigrantes bailan tango (ver anexos, figura 1) y también

¹⁵ TALLÓN José Sebastián, *El tango en sus etapas de música prohibida*, Op.Cit., p. 74.

¹⁶ DORIER-APPRILL Elisabeth, *Danses latines: Le désir des continents*, Paris, Éditions Autrement, 2001, p. 176.

¹⁷ SAURA Carlos, « Toute mon histoire est marquée par la musique » - *Cinéma - Télérama.fr*, [<http://www.telerama.fr/cinema/carlos-saura-toute-mon-histoire-est-marquee-par-la-musique,152275.php>], (Consulté le 07/10/2017).

otras coreografías donde se escenifica la represión de la Guerra Sucia (ver anexos, figura 2 y 3). Así pues, el tango se vuelve forma y fondo. Por otro lado, Saura pone de relieve la belleza del tango valiéndose de múltiples recursos fílmicos como la luz, los colores, los espejos, los movimientos de la cámara. El cineasta enaltece así el baile del pueblo y lo celebra transformándolo en arte (ver anexos, figura 4). Lo cual conlleva la creación de un vínculo en donde el espectador se siente conmovido ante las secuencias que le recuerdan un pasado común. Se trata de secuencias que denuncian sin ambages la tortura durante la Guerra Sucia y el silencio subsecuente, de tal forma que el espectador se sienta conmovido por la realidad de un pasado atormentador, que vea sin tabúes lo que pasó, pero que logre sobrellevarlo gracias a la belleza del tango:

Nietzsche remarque que l'art seul peut combattre le dégoût du réel démétaphorisé... C'est alors, en ce péril extrême, que l'art s'approche de la volonté menacée, comme la fée qui sauve et qui guérit ; lui seul peut transformer ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence en images avec lesquelles on peut tolérer de vivre : je veux dire le sublime, qui est la domestication de l'horrible dans l'art, et le comique, par lequel l'art nous soulage du dégoût causé par l'absurdité de l'existence¹⁸.

Por último, al ser Carlos Saura un cineasta de gran renombre, su película cobra una importancia a nivel internacional, lo que propicia la transmisión y la propagación de una visión renovada del tango, en donde el tango aparece inherente a la historia de Argentina. La película en sí se vuelve inspiración para crear otras obras, inscribiéndose así en un proceso de generar patrimonio a partir de patrimonio.

La película *Tango* es a menudo comparada con la de *Carmen*, por las similitudes en la estructura narrativa. En ambas Carlos Saura ha logrado crear una permeabilidad en la que se funden en la película la trama del espectáculo musical y la trama de la historia personal de los bailarines que participan en él. En ambas estamos ante una metaficción con dos planos narrativos cuyos límites se van desvaneciendo progresivamente hasta no poder diferenciarlos. Además en estos dos musicales se pone en escena el acto de creación de una coreografía. Sin embargo, uno de los rasgos fundamentales que distingue por completo a *Tango* de *Carmen* es la temática. *Tango* tiene un fondo mucho más anclado en la historia de un país. Alejándose del mito, Carlos Saura se centra en la memoria.

¹⁸DURAND Jean-François, *Les métamorphoses de l'artiste: L'esthétique de Jean Giono. De Naissance de l'Odyssée à l'Iris de Suse*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000.

Con respecto a las películas musicales más recientes de Carlos Saura, *Tango* conserva también su singularidad ya que por ejemplo en *Salomé* (2002) se vuelve a retomar un mito, el bíblico de Salomé. En cuanto a *Fados* (2007), este musical no tiene una estructura narrativa como es el caso de *Tango*. Aunque según Vittorio Storaro el proyecto inicial de *Tango* carecía también de argumento: “Sur *Tango*, Carlos pensait filmer des danseurs mais sans suivre une histoire. Je l’ai engagé à en écrire une pour pousser le film plus loin”¹⁹.

Se puede decir que por su temática se trata de una película comprometida tanto por la denuncia de la represión durante la Guerra Sucia como por la determinación de dar a conocer y enaltecer el tango. Saura pone el tango en el centro de la película, como medio de transmisión de ideas y como objeto en sí.

3) Estudios sobre *Tango*

Tango no forma parte de las películas más estudiadas de Carlos Saura, pero Pietsie Feenstra, Stéphanie Hontang y Carine Cerdan han hecho estudios sobre esta película en particular, desde distintas perspectivas.

Pietsie Feenstra ha escrito varios artículos acerca de esta película²⁰. En estos artículos se resalta la teatralidad de la memoria y la función de los cuerpos en la expresión de la memoria. Estos artículos son por supuesto afines y complementarios a nuestro estudio ya que vamos a abordar igualmente la noción de teatralidad pero también las nociones de intermedialidad, metateatralidad y de intertextualidad como recursos utilizados por Saura en la actualización de la memoria histórica en *Tango*. Pietsie Feenstra divide su artículo “La teatralidad de la memoria en el musical *Tango* (1998) de Carlos Saura” en tres partes: el musical como género, los lugares de la memoria en este género y el cuerpo como vehículo de la memoria. Basándose en el concepto de “teatro de la memoria” de Frances Yates, la autora propone dos elementos esenciales en la construcción de la memoria: los lugares y las imágenes, para luego estudiar cómo se presentan estos en *Tango*. Concluye que son los decorados teatrales lo que permite recrear los lugares de memoria, el pasado lejano argentino, mientras que los bailarines a través

¹⁹ AUBERT Jean-Paul et SEGUIN Jean-Claude, *De Goya à Saura*, Lyon, Le Grinh, 2005, p. 212.

²⁰ FEENSTRA Pietsie, «La Teatralidad de la memoria en el musical *Tango* (1998) de Carlos Saura.», *Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Op.Cit., p. 207-219.

FEENSTRA Pietsie, « Chorégraphies de la mémoire : *Tango* de Carlos Saura », *Théorème* n°14, 2011, p. 91-97, [http://www.academia.edu/28340778/Chor%C3%A9graphies_de_la_M%C3%A9moire_Le_film_Tango_1998_de_Carlos_Saura], (Consulté le 31/01/18).

de su cuerpo logran transmitir imágenes de ese pasado, expresando un sentimiento, un recuerdo gracias a un baile argentino profundamente simbólico. Se refiere así mismo, a la narración interrumpida en la película, como medio para permitir al espectador asistir al proceso de creación del espectáculo y tener una visión crítica. En cuanto a los distintos elementos de la cultura patrimonial española que recoge el espectáculo, como por ejemplo los grabados de Goya o *el Guernica* de Picasso, la autora acentúa la importancia de estas imágenes en migración, que pueden ser reutilizadas en cualquier época, en cualquier lugar para simbolizar el tema universal de la violencia “[...] esas fuentes migran, se desplazan y crean una nueva mirada sobre la historia narrada”²¹.

Por su parte, Carine Cerdan ha estudiado en su tesina el papel del tango como factor de emancipación de la mujer centrándose en *Tango*²². En su estudio se explica que el tango es un baile en el cual existe una fuerte improvisación. Al contrario de otras danzas, el hombre no es quien impone el ritmo y las figuras, se trata más bien de una propuesta de pasos por parte de ambos bailarines, propuesta que tanto el hombre como la mujer son totalmente libres de aceptar o no. En *Tango*, los personajes femeninos de Elena y de Laura son capitales ya que evolucionan sin Mario dado a que éste desempeña con respecto a ellas un papel de observador. Mario parece pasivo ante las mujeres, sufre sus decisiones, son ellas quienes imponen su voluntad. Laura su ex amante es la que decide romper con él y cuando Mario intenta seducir a Elena, ella lo rechaza y después, solamente cuando ella lo decide, lo seduce. Las mujeres descritas en la película aparecen como fuertes, son ellas quienes toman las decisiones en cuanto a los hombres, evolucionan sin necesidad de ellos. Ante esta fortaleza surge la violencia en Mario, que frente a su impotencia, solo ve esa opción entre deseos y realidad, tal como le sucede a Ángel, el patrocinador del espectáculo y a otro hombre anónimo, el que mata a Elena al final del espectáculo.

Stéphanie Hontang también escribió un artículo sobre *Tango*²³ en el que nos recuerda que el cine moderno después de la Segunda Guerra mundial ha tenido como desafío representar la desaparición y la violencia, lo que plantea un problema de ética, pues si la violencia no es un espectáculo ¿cómo llegar entonces a la estetización del horror y de la violencia? Saura utiliza el baile y la expresión de los cuerpos para llegar a una estetización de la violencia según

²¹ *Ibidem*, p. 218.

²² CERDAN Carine, *Le tango, un facteur d’émancipation de la femme ? : « Tango » de Carlos Saura*, sous la direction de Miglos Danièle, Lille, Mémoire de Master 2 Civilisation espagnole, Université Lille3, 2010.

²³ HONTANG Stéphanie, « Le corps dansant, trace d’un passé individuel et collectif, dans *Tango* de Carlos Saura », *Op.Cit.*, p. 194-206.

Stéphanie Hontang, y mediante un análisis fílmico de dos secuencias que ilustran la represión de la dictadura de Videla hace resaltar este aspecto. Gracias al uso de varias referencias interculturales, Carlos Saura abre la obra, expresa la violencia de la dictadura de Videla y la amplía como tema universal que afecta a todo el mundo. En efecto, una referencia al *Guernica* de Picasso o una referencia a la coreógrafa alemana Pina Bausch son el perfecto símbolo de un diálogo artístico entre distintas culturas y distintas épocas al servicio de la denuncia de esta violencia universal. Stéphanie Hontang destaca la voluntad de poner en relación diversos contextos, espacios y temporalidades a través de la imagen. La autora afirma que *Tango* puede tener algunos rasgos autobiográficos, ya que, dice que Carlos Saura vivió en su infancia la Guerra Civil española, y que mediante la dictadura de Videla podría utilizar recuerdos personales para recrear la violencia que vivió. “L’Argentine apparaît pour lui comme un miroir de la guerre civile espagnole qui l’a tant marqué [...]”²⁴.

Y en efecto, en una entrevista de febrero de 2017, Saura hace claramente el vínculo entre la Guerra Civil española y su similitud con la Guerra Sucia de Argentina:

Una guerra civil siempre es una cosa bárbara ¿no? Y está presente. A veces no está presente en mis películas como Guerra española, quizás. Pero aparece. A lo mejor, por ejemplo en *Tango*, donde aparece una parte dedicada a represión argentina, que es muy similar a la que había en España²⁵.

En la misma línea de investigación de estos estudios acerca de *Tango* y de la actualización de la memoria, tanto en lo que se refiere a la teatralidad de la memoria de Pietsie Feenstra, como en lo de la cristalización del pasado gracias a la expresión corporal mediante el baile, de Stéphanie Hontang, parece pertinente e importante estudiar los otros recursos utilizados por Saura tales como la intermedialidad o la intertextualidad, por ejemplo. Es decir, estudiar en su conjunto los recursos que intervienen y en cuya interdependencia se recrea la memoria. Como ya lo hemos visto, en *Tango* encontramos dos niveles narrativos principales, el nivel de la creación y puesta en escena del espectáculo y el nivel del espectáculo en sí.

Ahora bien, estos dos niveles narrativos se pueden asociar con dos tipos de memorias: la memoria individual, en este caso la de Mario, y la memoria colectiva, en este caso la memoria argentina; ambas aparecen estrechamente vinculadas ya que los recuerdos de Mario permiten

²⁴ *Ibidem*, p. 205.

²⁵ «Entrevista a Carlos Saura», *Caméra-Style/Revista ECIB*, Escola de cinema de Barcelona, [<https://www.youtube.com/watch?v=Q6zDFXHujUw>], (Consulté le 10/02/18).

reconstruir y actualizar la memoria histórica dando así una mayor profundidad a la película. ¿Cómo se presenta esta memoria individual? ¿Cómo se va construyendo el ir y venir entre historia individual e historia colectiva hasta insertarse una en la otra integrándola y actualizando así la memoria histórica?

II) Escenificando su propia historia

El argumento de *Tango*, tal como se anuncia en la primera escena de la película²⁶, se centra en la historia de Mario, director escénico, en lo que le sucede y en lo que hace. Así pues, la vida sentimental de Mario, su imaginación y sus fantasmas, sus recuerdos y su labor en la creación de un espectáculo, constituyen los elementos de la trama.

En este capítulo veremos primero cómo, al presentar la historia de Mario, se fusionan su mundo empírico, su mundo imaginario y sus recuerdos. Se trata de estudiar aquí, de qué manera contribuyen a lograr esta confusión de niveles diegéticos, la metatetralidad, la *mise en abyme*, la teatralidad, el flashback y la estructura en espiral de ciertas secuencias.

Dada la complejidad que adquiere la trama al mezclarse los diferentes niveles narrativos, hemos decidido identificarlos con una referencia, como se indica en el cuadro de abajo. Nos referiremos a los diferentes niveles diegéticos con esas referencias simplificadas. El lector se remitirá a dicho cuadro para ver las correspondencias respectivas con la denominación de Genette, según la explica Elena Cuasante Fernández:

Así pues, todo relato presenta al menos dos niveles narrativos principales: el nivel *extradiegético* o de la instancia narrativa primera y el nivel *diegético* o *intradiegético*, que es aquel en el que se sitúan los acontecimientos narrados y los personajes. Sucede a veces, sin embargo, que uno de los personajes se convierte en personaje-narrador: aparece entonces un tercer nivel, el nivel *metadiegético*, en el que se ubican los acontecimientos narrados por el relato en segundo grado. Después, nuevas narraciones de los personajes metadiegéticos pueden provocar la aparición de nuevos niveles, que serán definidos como *meta-metadiegéticos*, y así sucesivamente.²⁷

²⁶ Minuto 00:02:25- 00:03:22 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

²⁷ CUASANTE FERNANDEZ Elena, “Tiempo de la narración y niveles narrativos en la literatura autobiográfica”, *Alpha* (Osorno), N°40, 2015, [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012015000100002], (Consulté le 29/03/18), p. 5.

N0	Nivel 0	Mario es un cineasta que rueda la película <i>Tango</i> .	Nivel extradiegético
N1	Nivel 1	Vida sentimental y profesional de Mario, director escénico que crea un espectáculo (<i>ficción</i>).	Nivel intradiegético
N2	Nivel 2	Imaginación y fantasmas de Mario, director escénico	Nivel metadiegético 1
N3	Nivel 3	Recreación fílmica de los recuerdos de Mario, director escénico.	Nivel metadiegético 2
N4	Nivel 4	Espectáculo montado por Mario, director escénico (<i>metaficción</i>).	Nivel metadiegético 3

Cuadro explicativo de los distintos niveles diegéticos en *Tango*.

Y por último veremos cómo a través de la puesta en escena fílmica del acto de creación, es decir del trabajo de Mario como director escénico al crear un espectáculo, Saura logra una autorreflexividad sobre su propio quehacer artístico, proporcionando a la vez al espectador los elementos necesarios para entender y valorar el proceso de creación de la obra.

1) Confusión de los niveles diegéticos

En *Tango*, como en muchas otras películas de Saura, los recursos metateatrales, al poner en escena un acto de creación, provocan una confusión de los planos diegéticos, intricándolos de tal forma que el espectador tiene que desempeñar un papel activo tratando de desentrañar los diferentes niveles que se entremezclan: ficción (N1), imaginación (N2), recuerdos (N3), metaficción (N4): “El motivo del ensayo es recurrente en la obra de Saura pero con una construcción cinematográfica ficcional, el espectador tiene que descubrir el engaño, son ensayos fingidos que plantean el problema de los límites entre la ficción y la realidad”²⁸.

Desde la primera escena (N0), después de los títulos, una *mise en abyme* sorprende al espectador: Mario está en su escritorio trabajando sobre el guion de *Tango*, la película que estamos viendo, lo lee en voz alta al mismo tiempo que hace algunas anotaciones (ver anexos, figura 5):

Títulos. Los títulos irán en sobreimpresión sobre: 1) La ciudad de Buenos Aires al amanecer de un día de invierno. El sol despunta en el Río de la Plata y las primeras luces de la mañana iluminan la ciudad de Buenos Aires. 2) Departamento de Mario. Mario vive en el último piso de una casa que fue lujosa y que se mantiene dignamente en el centro de la ciudad. La decoración del departamento es moderna sin exageración, piso de madera, muebles sencillos, lámparas funcionales. ¿Quién es Mario Suárez, el protagonista de esta historia? Quizá no importa tanto

²⁸ LEFERE Robin, *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Op.Cit., p. 116.

saber quién es, y sí ver qué le sucede, qué hace. Se escuchan los primeros compases de un tango cantado por una mujer; Mario queda pensativo²⁹.

La *mise en abyme* se produce por la coincidencia total entre lo que uno está viendo y lo que Mario está leyendo, y sitúa de inmediato al espectador ante dos niveles narrativos permeables, puesto que lo “real” (N0) penetra en la ficción (N1). En esta propuesta metateatral, Mario se introduce como actor y protagonista principal dentro de la película que él mismo está creando. Aunque el guion de la película precisa: “quizá no es importante saber quién es [Mario], y sí qué le sucede, qué hace”, para el espectador, Mario se convierte en el alter ego de Saura. Así que parece pertinente, para continuar el estudio de esta película, seguir las pautas dadas en el guion, es decir vamos a centrarnos en la trayectoria de Mario tomando dos ejes principales de lectura: qué le sucede a Mario y qué hace.

2) La complejidad de la trama

a) Fusión del mundo empírico con el imaginario

De la misma manera que en otras películas de Saura, como en *Dulces horas* (1982) por ejemplo, las canciones tienen aquí una función narrativa. Así en la primera secuencia, la letra del tango *Quién lo hubiera dicho*, vehicula y narra la ruptura amorosa de Mario y Laura. Entramos así en el nivel diegético de la historia personal de Mario (N1), en el que la música tendrá un papel primordial tanto por su función narrativa como por el hecho de que la música de la película en general forma parte de la memoria colectiva cultural, de la “biblioteca anterior”³⁰ del espectador. Por otro lado, Saura se vale también de la música como elemento autorreferencial, creando ecos dentro de la misma película, para vincular secuencias distintas y al mismo tiempo tan similares que parecen repetirse. Esta similitud entre las secuencias hace que la narración adquiera una nueva dimensión y por ende aumenta la complejidad de la trama. Así, por ejemplo, la música de la primera y de la última coreografía es la misma: *Tango bárbaro*.

En estas dos coreografías se escenifica respectivamente el apuñalamiento de Laura, la expareja de Mario, y de Elena, su nueva novia. La primera coreografía³¹ se sitúa en el plano de la

²⁹ Minuto 00:02:25 - 00:03:22 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

³⁰ GRUAS Marc, « Des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone. Arts et littérature en dialogue », *Reflexos*, n°1, 2012, [http://www.fabula.org/actualites/des-bibliotheques-anterieures-dans-le-monde-lusophone-arts-et-litteratures-en-dialogue_46682.php], (Consulté le 05/04/18), p. 1.

³¹ Minuto 00:05:34 - 00:08:09 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

imaginación creativa y artística de Mario (N2), quien recrea aquí un episodio de su historia sentimental (N1), dramatizando la seducción amorosa entre Laura y su amante. El travelling sobre la cámara visible nos lleva del departamento de Mario, un espacio cinematográfico de corte realista, a un espacio meramente teatral donde gracias a un juego de sombras, solo se perciben las siluetas de una pareja de bailarines y de Mario, así se nos introduce en el espacio imaginario de Mario (ver anexos, figura 6). Progresivamente las luces desvanecen las sombras que se transforman en cuerpos con rostro dándole así realismo a la escena y es en este momento cuando Mario se acerca a la pareja para apuñalar a Laura. Por su parte, la coreografía del apuñalamiento de Elena³² pone en escena, en el plano de la ficción de la representación (N4), ya no sólo a una pareja sino a un conjunto de parejas de inmigrantes a su llegada a Buenos Aires a finales del siglo XIX. Elena está bailando con alguien cuando otro hombre irrumpe y la apuñala. De esta forma la misma música, el *Tango bárbaro*, acompaña al mismo drama que se traslada de un contexto individual actual e imaginario (N2) para insertarse en la representación de un contexto colectivo pasado (N4). Esta clara analogía entre la primera y la última coreografía pone de manifiesto una estructura en espiral en este drama.

Por lo demás, en ambas escenas hay una evidente referencia intertextual a *Carmen*. La intertextualidad se entiende como una “relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre”³³.

En la última coreografía de *Carmen*, que constituye también su clímax, Antonio apuñala a Carmen. En este caso, los diversos recursos cinematográficos y teatrales harán que el espectador no logre elucidar en qué nivel diegético se sitúa este asesinato, si forma parte del espectáculo o de la ficción fílmica. En *Tango* encontramos también esta ambigüedad, dado que “las historias amorosas se mezclan en los dos niveles de ficción y el espectador no siempre sabe en cuál de los dos niveles se encuentra”³⁴. Lo que parece claro es, sin embargo, la intención de Mario de escenificar el fantasma de un episodio de su propia vida sentimental, integrándolo a una de las coreografías, entreverándolo así con la realidad: “existe una fusión del mundo empírico e imaginario de Mario”³⁵.

³² Minuto 01:43:20 - 01:44:30 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

³³ GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992. p. 8.

³⁴ FEENSTRA Pietsie, «La Teatralidad de la memoria en el musical *Tango* (1998) de Carlos Saura.», *Op.Cit.*, p.209.

³⁵ LEFERE Robin, *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, *Op.Cit.*, p. 116.

b) La historia se repite

El artificio iterativo aparece, por lo demás, en otras dos escenas, que como las dos anteriores se sitúan una casi al principio y la otra casi al final de la película. En este caso, el espectador identifica sin dificultad alguna, la autorreferencia por las semejanzas entre los diálogos. En la primera secuencia³⁶, en donde Laura rechaza a Mario, los recursos cinematográficos, decorado y montaje de planos, subrayan su aspecto realista, estamos en el plano narrativo de la ficción fílmica (N1). La escena comprende únicamente primeros planos por ser los planos ligados al diálogo, y también porque permiten enfocarse en los sentimientos de los personajes. La cámara, al ponerse en el lugar del espectador, le da una visión objetiva, luego en un campo contra campo aparece por un lado Laura y por otro lado Mario. Lo que hay que destacar en esta secuencia es la posición de los dos personajes, en efecto al principio Mario está en una posición de inferioridad, ya que está en la cama, por la posición de la cámara en picado cuando lo vemos parece disminuido, notamos que él no es quien dirige en la relación³⁷. En cambio Laura está en posición de superioridad, de poder, ya que no solamente está de pie sino que la cámara la filma en ligero contrapicado lo que conlleva un sentimiento de potencia. Estas posiciones están en sintonía con el diálogo, Mario sigue buscando una reconciliación, para que se arreglen los problemas:

—¿Podemos hablar, Laura?

—¿De qué?

—De nosotros, de vos, de mí.

—Ya lo dijimos todo ¿no?³⁸

Cuando se da cuenta de que Laura no va a ceder, en un intento de igualar las posiciones y la toma de poder, Mario se pone de pie y empieza a darle órdenes “abrázame”, la cámara está posicionada detrás de Laura, para que el espectador pueda focalizarse en la actitud de Mario. Mario intenta abrazar a Laura y durante un segundo ella no se debate pero termina diciendo “no” varias veces. La cámara cambia de punto de vista, el espectador está detrás de Mario, lo que le permite ver claramente que Laura no está de acuerdo y que se trata de una agresión. La cámara está inmóvil mientras los dos forcejean unos instantes, lo que permite un

³⁶ Minuto 00:09:30 - 00:10:27 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

³⁷ CERDAN Carine, *Le tango, un facteur d’émancipation de la femme ? : « Tango » de Carlos Saura*, Op.Cit., p. 30-40.

³⁸ Minuto 00:09:35 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

distanciamiento con lo que está ocurriendo y cierta objetividad. Laura, logra deshacerse de Mario, y Mario cae en la cama, las posiciones de poder están marcadas otra vez. El diálogo se reanuda entre ellos, Mario se pone agresivo porque es lo único que le queda pues no logró imponerse de ninguna manera, ni con la palabra, ni con la violencia. Laura es dueña de sus decisiones. La secuencia se termina con un plano medio enfocado en la cara de Mario, y se oyen los pasos de Laura que se aleja. En esta secuencia dominan los colores claros a pesar de la temática grave; se ven en el fondo los objetos del piso de Mario, lo que da a la escena un marco realista. Se trata de una secuencia fílmica corta, no dura mucho tiempo con respecto a su secuencia análoga, con la que haremos una comparación.

En la segunda secuencia³⁹, en la que Elena rechaza a Ángelo, estamos también en el plano narrativo de la ficción (N1), sin embargo, el uso de recursos teatrales da a la escena un aspecto un tanto ficticio. La escena abre con un plano medio que permite al espectador situarse: estamos en un escenario vacío, el decorado es sólo funcional, los reflectores y los andamios son visibles. Elena está sola, de pie, en el escenario, vestida aún con su ropa de ensayo. Se tiene acceso al escenario por una gran rampa trasera. Ángelo se encuentra al pie de la rampa, Elena, arriba, está en posición dominante. Un plano medio otra vez permite al espectador ver a Ángelo subir por la rampa hacia Elena, se acerca a ella, se pone a su altura, ambos están en el escenario cual dos actores. Con un primer plano, la cámara se focaliza en un intercambio de miradas entre Elena y Ángelo, este campo contra campo permite acentuar la tensión de la secuencia ya que sabemos que Elena terminó su relación con Ángelo. Elena empieza el diálogo:

—¿Para que querías verme?

—¿Y tú me lo preguntas? Para hablar contigo.

—¿De qué?

—Podríamos hablar de muchas cosas, pero yo prefiero hablar de ti y de mí.

—¿No está todo dicho ya?⁴⁰

El primer plano entre Elena y Ángelo pone en evidencia sus sentimientos respectivos. La posición de la cámara permanece alternativamente detrás de Ángelo o detrás de Elena, como en la secuencia anterior, con el fin de conservar cierta objetividad. Otras similitudes siguen apareciendo, Ángelo intenta abrazarla y repite “abrázame”, “te quiero”, tal como Mario actuó en la primera secuencia. Elena al igual que Laura dice “soy muy feliz y vivo con otro

³⁹ Minuto 01:32:47 - 01:34:37 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁴⁰ Minuto 01:33:21 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

hombre...”. Sin embargo, aunque la referencia al diálogo entre Mario y Laura es evidente, esta segunda secuencia tiene un carácter teatral que la distingue de la primera. No solo el espacio es teatral, lo es igualmente la dramatización sobre todo en la segunda parte: los gestos son más amplios, la distancia entre los personajes aumenta y el volumen de su voz también. Así, las amenazas de Ángel dirigidas a Elena tales como “te estás equivocando”, “conmigo no se juega”, forman parte de un registro mucho más teatral que la agresividad de Mario hacia Laura. Por otro lado aquí predominan los colores oscuros, al contrario de la primera escena. Aunque el escenario está iluminado no se ve nada del cuadro, solo nos concentramos en las caras de Elena y Ángel, lo que acentúa el dramatismo de la situación. Sin embargo, cuando Elena se va, notamos una vuelta al plano medio subrayando así de nuevo el decorado, es decir el escenario teatral. Mediante un travelling, la cámara sigue a Elena al bajar la rampa. Ángel se encuentra ahora en la posición dominante. En el último plano de la secuencia, mediante un plano medio, la cámara se centra en Elena y el espectador puede observar sus emociones pero también distingue la silueta negra de Ángel detrás en el segundo plano profiriendo amenazas (ver anexos, figura 7). La teatralidad en esta segunda secuencia hace que el espectador dude de la realidad de la escena, y se pregunte a qué nivel narrativo pertenece realmente. Efectivamente, podría tratarse también de la dramatización de un episodio de la vida de Mario protagonizado por dos actores para formar parte del espectáculo:

El marco metateatral proporciona a su vez un mecanismo ideal para reconstruir secuencias del pasado por medio de escenarios donde éste es reconstruido y sometido a un proceso de manipulaciones por parte de la memoria y la imaginación, mostrando la fragilidad en la construcción del yo individual.⁴¹

Dada la posición de estas dos secuencias análogas – una casi al principio de la película, justo antes de la primera coreografía, la otra casi al final y justo antes de la última coreografía– llama la atención en este caso como en el anterior, la estructura en espiral de la narración. Por lo demás, cabe preguntarse también el sentido de estos artificios iterativos en el lenguaje cinematográfico de Saura. Tal vez confirman la idea de Mario al referirse a la guerra y a la violencia: “la historia se repite”⁴². Al parecer, por extensión, no sólo la historia colectiva se repite sino también las historias individuales. Saura parece decir que toda vida humana se parece, sin distinción de las épocas ni de los lugares, por lo que siempre se plantearán estas

⁴¹ COLMEIRO José, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Op.Cit., p. 125.

⁴² Minuto 01:20:32 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

escenas violentas: “[...] el hombre no tiene solución, el hombre no ha conseguido solucionar ese problema, sigue siendo un animal posesivo que defiende su corral por llamarlo así y quiere el corral de los demás y no hay nada que hacer allí, lo veo complicado...”.⁴³

c) Mímesis del pasado en el presente

Como lo hemos visto, Mario integra en el espectáculo episodios de su pasado más reciente como los de su vida amorosa con Laura y luego con Elena, pero como lo veremos más adelante, hará lo mismo con otros momentos significativos de un pasado más lejano hasta su niñez. El recuerdo de su niñez (N3) surge al visitar su antigua escuela en Buenos Aires⁴⁴. Al principio se trata de una secuencia fílmica realista a la que se integrará un flashback en mímesis con el presente, borrando la línea de separación entre la realidad presente y los recuerdos: Mario y dos miembros de su equipo están buscando niños bailarines para el espectáculo. Al entrar en la escuela, Mario dice: “el recuerdo más vivo que tengo de este colegio es el de Don Leandro García Echenique, maestro. Era un refugiado de la Guerra Civil española. El me enseñó a amar la poesía. Un tipo muy severo, muy adusto, pero tan entrañable...”. Este recuerdo vivo es el catalizador de una vuelta al pasado. Mediante el travelling de la cámara podemos seguir la conversación de los tres hombres enmarcados en plano americano, lo que permite a la vez mostrar el decorado de corte realista, la escuela, y focalizarse en el diálogo. Mario, por la distancia y la posición de su cuerpo, se va desmarcando de los otros dos, se coloca desde el principio un poco más a la izquierda y más adelante que ellos. Mario se queda silencioso, sus compañeros siguen charlando, la banda sonora va mezclando su conversación con la voz de una maestra que está dando clase en una de las aulas. Progresivamente la voz de la maestra cubre la conversación. La mirada de Mario se focaliza en un punto, ya no presta atención a la conversación, la cámara sigue la mirada de Mario mediante un plano medio, lo que permite focalizarse en él. Los otros dos hombres prosiguen su conversación pero fuera de campo, siguen avanzando mientras que la cámara se detiene en Mario. Todos estos recursos fílmicos preparan la integración del flashback, logrando así una mímesis en la que una escena del pasado y el entorno presente se funden y se confunden: Mario se asoma por la ventanilla de la puerta del aula, y un raccord de mirada nos introduce en su pasado. En un plano medio vemos a los niños de una clase escuchando a su maestra. Uno de los niños sorprende a Mario mirándolos,

⁴³«Entrevista a Carlos Saura», *Caméra-Style/Revista ECIB*, Escola de cinema de Barcelona, [<https://www.youtube.com/watch?v=Q6zDFXHujUw>], (Consulté le 10/02/18).

⁴⁴ Minuto 00:41:47 - 00:43:17 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

gira la cabeza hacia él, y mediante un contra campo se instaura un diálogo visual entre Mario y el niño. Mario recrea una escena de su niñez; está allí en el aula, distraído, la maestra lo regaña diciéndole “Mario siempre estás distraído y eso no puede ser...”. La mimesis de esta escena con el presente es tal que no se sabe si es o no sólo un recuerdo, por otra parte a este niño, que es una personificación de la niñez de Mario, lo volveremos a ver en un ensayo en el ámbito del espectáculo⁴⁵.

3) La autorreflexividad sobre el acto de creación

a) Mise en abyme en vaivén

Uno de los temas recurrentes en el cine de Saura es la puesta en escena del acto de creación. Según Colmeiro, la metateatralidad -entendida como la representación escénica dentro del cine⁴⁶- en la obra de Saura sería un medio para lograr, entre otras cosas, una autorreflexividad sobre la representación:

Estos recursos de metateatralidad constituyen un instrumento clave en su cine que cumple múltiples objetivos, generalmente superpuestos en diversos planos. De manera sumaria se podrían resumir principalmente en cuatro apartados: la creación de un metalenguaje autorreflexivo sobre la propia naturaleza de la representación; la puesta en funcionamiento de un lenguaje alegórico de carácter no realista; su utilización como instrumento de reconstrucción del pasado; y como medio de experimentar en forma de psicodrama una cierta catarsis de índole individual y colectiva⁴⁷.

Por lo tanto, el seguir los pasos de Mario en su quehacer artístico, nos lleva a una lectura de esta autorreflexividad sobre el acto de creación. Ahora bien, como lo hemos visto, Mario es el director de una película y por un artificio de *mise en abyme* entra él mismo como actor en la ficción del guion que está creando, desempeñando el papel de director escénico de una representación musical. Esta escena que abre la película, a manera de prólogo, prepara al espectador, lo invita a tomar distancia con respecto a lo que va a ver, añadiendo de cierta forma un nivel narrativo superior, el del cineasta (N0). En este nivel de narración se encuentra pues la escena que abre la película pero también la escena que cierra la película, en la que se sale de la línea narrativa de la ficción donde Mario es director escénico (N1), para volver al primer nivel en el que Mario es cineasta (N0). Estamos nuevamente ante un proceso de circularidad,

⁴⁵ Minuto 00:48:58-00:49:53 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁴⁶ COLMEIRO José, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Op.Cit., p.124.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 124.

similar a los dos ya estudiados. Ángelo asiste a la representación de la última coreografía. Todo hace suponer al espectador que dadas las amenazas de la víspera, Ángelo ha mandado asesinar a Elena durante la representación, pero al final, en el momento del apuñalamiento de Elena, arrepentido, grita “¡NO!”. Luego descubrimos que Elena no está muerta y que su asesinato forma parte de la metaficción (N4). Después vemos a Ángelo que se dirige a otro de los patrocinadores del espectáculo: “¿Te ha gustado mi trabajo? ¿He estado convincente? A ver qué nos dice el director.” Y luego dirigiéndose a Mario lo felicita diciendo: “¡Enhorabuena maestro!” y por último le dice “Mario perdoname, pero tengo una pequeña duda. Yo creo que anticipo un pelín el grito, que no doy una intencionalidad, te digo. Sí, creo que sí. Poneme un ensayo mañana para darme el tiempo justo donde arranque”⁴⁸. De esta forma Ángelo y todos los otros personajes se salen del papel que cada uno tiene en la ficción (N1), para volver al nivel diegético inicial (N0), es decir el de la narración de un cineasta que está realizando una película, cerrando así el último círculo.

b) Un espectáculo en construcción

La importancia que le da Saura al proceso de creación es fundamental, la idea vehiculada en la película es que lo importante no es tanto el resultado sino el proceso de búsqueda, de evolución constante. El propio Saura cambia su visión y los objetivos de sus películas a medida que va rodándolas; Storaro dice en una entrevista: “Il a écrit cette trame très simple d’un metteur en scène qui recherche des danseurs. Quand j’ai lu le scénario, j’ai pensé que le personnage racontait en fait une histoire sur lui-même et sur son pays”⁴⁹. Al parecer, la trama compleja, resultado de la imbricación de varios niveles diegéticos, no era el objetivo inicial de Saura cuando proyectaba la trama de *Tango*.

Esta idea de proceso en construcción se ve plasmada a menudo, de diversas maneras, en el cine de Saura: “Lo que percibimos no es un discurso preexistente sino un mundo ‘en construcción’: antes de entrar en el espacio determinado por la escenografía (con frecuencia de decorado artesanal), asistimos a su montaje y vemos cómo se preparan y colocan los elementos”⁵⁰.

⁴⁸ Minuto 01:45:37 - 01:46:49 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁴⁹ AUBERT Jean-Paul et SEGUIN Jean-Claude, *De Goya à Saura*, *Op.Cit.*,p. 212.

⁵⁰ SAUMELL Mercè, Teatralidad, Metateatralidad y dramaturgia en el cine de Carlos Saura, *Op Cit.*,p. 5.

Una secuencia de *Tango* ilustra esta idea de creación en proceso, a través de un soliloquio en el que Mario dialoga consigo mismo (N1). Con actitud desenfadada y riéndose un tanto de sí mismo, reflexiona en el hilo conductor de la película, en su sentido y en cómo reunir las diferentes partes en un todo coherente. Gracias a este diálogo⁵¹ entendemos el trabajo de director escénico. Además el espectador no asiste al espectáculo terminado, solo alcanza a ver unas cuantas coreografías, lo que Saura pone en evidencia es el proceso de construcción de un espectáculo, de una obra artística. En esta secuencia Mario está solo, deambulando en el estudio, oímos su voz en off:

–Todo mal, todo mal, desde el principio todo mal. Te abandonaste a la intuición y la intuición no basta y lo sabes. Hace falta más rigor. ¿Cuál es la línea dramática que unifique todo esto?

–¿No será posible contar la historia de otra manera? ¡Ay! Inspiración ¿dónde estás? Y ¿qué es la inspiración sino trabajo y trabajo y trabajo?

Mario se contesta a sí mismo en voz baja, reflexionando en su proceso creativo. Este desdoblamiento se intensifica por los espejos que lo rodean. Mario tiene varias facetas, está en busca de su identidad, la busca en su espectáculo, en su creación, que como ya lo hemos visto está basada en su propia historia.

A lo largo de la película seguimos el proceso de creación de Mario a través de sus recuerdos, de sus sueños, de sus deseos y de su trabajo. El espectador lo ve todo a través de él, desde su punto de vista artístico de director escénico: “Hay varias historias vinculadas, mezcladas, pero la mirada que seguimos como espectadores es la de Mario”⁵².

El hecho de que el espectador siga la película desde el punto de vista de Mario permite focalizar la atención en el proceso de creación. Así, el acto de creación es predominante y constituye el eje central alrededor del cual se articulan los diferentes niveles diegéticos, tanto el de la memoria y la historia sentimental de Mario como el del espectáculo en sí mismo: “[...] Saura no filma un ballet en su integridad, sino que las escenas de ballet interrumpen la línea narrativa”⁵³. Como ya lo hemos visto, al difuminarse las fronteras entre los planos narrativos entramos en un espacio donde la línea entre lo ‘real’ y la ficción no es en absoluto nítida y a veces ni siquiera perceptible, un poco a la manera de Borges o de Cortázar que juegan con el lector, tendiéndole trampas mediante los diferentes niveles narrativos entre ficción y realidad.

⁵¹ Minuto 01:06:01 - 01:08:09 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁵² FEENSTRA Pietsie, «La Teatralidad de la memoria en el musical *Tango* (1998) de Carlos Saura.», *Op.Cit.*, p.209.

⁵³ *Ibidem*, p. 208.

Esto lo encontramos en *Tango* y en muchas otras películas de Saura, es decir, la intención de hacer que el espectador juegue un papel activo al intentar distinguir los diferentes niveles diegéticos y desarrolle una visión crítica.

c) Pistas para el espectador

Por otro lado, al mismo tiempo que se da un papel activo al espectador, se le dan igualmente claves en distintas secuencias, para que pueda entender el sentido que se esconde detrás de las diversas elecciones para crear el espectáculo. Así, vemos a Mario y a su equipo poniéndose de acuerdo en la elección de los distintos recursos que utilizar en el espectáculo. Pero también determinan y explican mediante el diálogo entre ellos el sentido de las elecciones, como por ejemplo en la secuencia (N1) en la que Mario le pregunta a Andrés si entendió bien lo que quiere transmitir mediante la luz⁵⁴. Se trata de un artificio más de *mise en abyme* ya que Andrés es el alter ego de Vittorio Storaro, el verdadero director de la fotografía en *Tango*, al igual que Mario es el alter ego de Saura.

Un breve pasaje autorreferencial de *Tango* alude a los planteamientos de Storaro: Te entendí que querés lograr en el tiempo un viaje a través del color [...] Que vas a acompañar con la luz el viaje de nuestro protagonista desde la luminosidad que lo rodea hasta la oscuridad que tenemos dentro⁵⁵.

En la misma línea, en otra secuencia (N1), uno de los patrocinadores del espectáculo le dice a Mario: “me dijeron que estás complicando el espectáculo y que le vas a meter proyecciones, ventiladores, otras coreografías y un largo etcétera de novedades...”⁵⁶. Aquí se hace una referencia explícita tanto al despliegue de recursos teatrales y cinematográficos como a la intermedialidad de la obra. La intermedialidad es concebir los medios (como las artes) no en su especificidad propia, sino en sus vínculos de interacción, de fusión entre ellos. El prefijo *inter* es definido por Eric Méchoulan como :

Le préfixe *inter* vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que *la relation est par principe première* : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralents pour paraître immobiles⁵⁷.

⁵⁴ Minuto 00:15:07 -00:15:27 de de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁵⁵ LEFERE Robin, *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Op.Cit., p. 119.

⁵⁶ Minuto 00:15:27 - 00:15:58 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁵⁷ MÉCHOULAN Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, N°1, p. 9-27, Presse de l'Université de Montréal, 2003, p. 11.

Mario y su equipo se valen de múltiples medios en la creación del espectáculo: el baile, la música, canciones, fotos de archivo, fragmentos de películas, grabados y pintura. Todos estos medios entran en relación en la película creando un diálogo entre ellos. No se trata pues de una simple yuxtaposición de medios, sino de un “ecosistema intermedial”⁵⁸ en el que la interacción permeable entre sus elementos hace que el conjunto sea superior a la suma de los elementos. Las canciones por ejemplo, no son simple música de fondo sino que tienen una función narrativa y vehiculan la memoria colectiva cultural. Así en un diálogo coherente, cada medio toma la palabra y, según las secuencias, cambia de posición en su relación con respecto a los demás.

A través pues, de estos pasajes autorreferenciales y autorreflexivos, a los que asiste el espectador como testigo, Saura le proporciona los elementos necesarios para que tenga una mirada más amplia, vea desde bambalinas todo el proceso, entienda los símbolos, los mecanismos y la coherencia de los recursos intertextuales e intermediales.

Por ejemplo en la secuencia (N1) en donde Mario está con los especialistas que lo ayudan con la imagen, la coreografía y el uso de la luz. Mario les muestra varias estampas de la colección de grabados *Los desastres de la guerra* de Goya, pues quiere ponerlas en paralelo con la Guerra Sucia de Argentina, creando una coreografía de tango que haga referencia a ambas, pues “la historia se repite”. Sin esta parte explicativa, muchos espectadores no comprenderían el vínculo entre los grabados y la coreografía.

En cuanto a la coreografía de la inmigración de finales del siglo XIX (ver anexos, figura 8), pasa lo mismo, Mario y su equipo intercambian ideas que al final veremos puestas en escena como por ejemplo:

El suelo del decorado se levanta en este punto, de manera tal que cuando avancen los inmigrantes queden ocultos para nosotros, lo único que se va a ver es el cielo y el horizonte [...] Podríamos modificar la luz a lo largo de toda la escena del amanecer al anochecer y también la luz podría simbolizar una inmigración a través del tiempo, ¿qué te parece?⁵⁹

Por otro lado, además de hacernos partícipes de la concepción de las coreografías y del espectáculo, Mario nos hace entrar en el mundo de los ensayos, espacio fundamental de la creación donde las coreografías van tomando cuerpo en los bailarines. Los ensayos, así como

⁵⁸ LLA-CREATIS, « Cartographier/Mapping », *Intermedialidades*, n° 29, Presses de l'Université de Montréal, 2017, [<http://www.fabula.org/colloques/index.php?id=4154>], (Consulté le 29/03/18).

⁵⁹ Minuto 00:36:23 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

la interacción de Mario con los bailarines, crean también expectativas en el espectador pues Mario le da indicios para que comprenda la coreografía cuando la vea en la representación final. Por ejemplo, en el ensayo (N1) de la coreografía en donde bailan solo hombres le dice al que la organiza: “Julio, perdón, lo ideal sería que ninguno de los grupos invada el campo del otro hasta que no se produzca la fusión, no se olviden que la mitad del piso va a ser negra y la otra mitad blanca”⁶⁰. Así cuando vemos la representación coreográfica final, notamos que los bailarines están bien separados hasta que se funden completamente.

Este procedimiento permite que el espectador disponga de las claves para valorar y comprender el espectáculo como, por ejemplo, la simbología de la luz, de la música o de las coreografías de danza. Mario/Saura dándonos las claves para entender el proceso de creación artística permite que el espectador lo valore, y le acabe dando tanta importancia como al resultado final.

Como lo hemos visto en *Tango* se crea una confusión entre los distintos niveles diegéticos. La ficción y la realidad se mezclan al igual que el pasado y el presente. Mario recrea episodios de su historia personal escenificándolos, y al hacerlo ilustra su actual proceso de creación de un espectáculo. La metateatralidad, las *mises en abyme*, la teatralidad, el flash back y la estructura en espiral de algunas secuencias, que da la impresión de que cada historia individual se repite al igual que la colectiva, son medios para acentuar la confusión entre los niveles diegéticos. Ahora bien, esta confusión provoca que se vayan borrando las fronteras temporales. Ahora veremos cómo los recuerdos de Mario se insertan en la historia del país y actualizan la memoria histórica.

⁶⁰ Minuto 00:46:49 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

III) Volviendo a tu pasado, te acordarás de mí (de la memoria individual a la memoria histórica)

El argumento del espectáculo que Mario está creando tiene como eje principal la memoria, en donde aparecen estrechamente relacionadas la memoria individual de Mario, la memoria colectiva y la memoria histórica del país. Por lo tanto parece pertinente definir las:

La memoria colectiva ha de ser entendida, no de manera literal, ya que no existe materialmente esa memoria colectiva en parte alguna, sino como una entidad simbólica representativa de una comunidad [...] como el conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su adscripción al mismo.⁶¹

La memoria histórica, por otro lado, constituiría una parte de la memoria colectiva y se caracterizaría por una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo.⁶²

En esta tercera parte veremos primero cómo se activa la memoria colectiva a través de un proceso de identificación cultural para luego, en un contexto sociopolítico de lucha entre olvido y memoria, involucrar al espectador en la actualización de la memoria histórica a partir de la memoria individual. Así mismo será importante detenernos en la historia del tango y de la represión durante la Guerra Sucia, esto será entonces objeto de una contextualización.

1) El tango: de la memoria colectiva a la memoria histórica

a) Contextualización

Durante la segunda mitad del siglo XIX hubo una oleada de inmigración hacia el “nuevo continente”. La búsqueda de mejores condiciones de vida y de trabajo así como el desarrollo de los medios de transporte hacia América propiciaron estos flujos migratorios. Argentina fue uno de los destinos principales de esta emigración masiva. Casi el 50% de los inmigrantes que llegaron a Argentina eran italianos que huían de un contexto desfavorable. Tras la caída de Napoleón (1815), Italia había quedado dividida en diferentes territorios independientes y una

⁶¹ COLMEIRO José, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Op.Cit., p.15.

⁶² *Ibidem*, p. 18.

gran parte de ellos cayó bajo dominio austriaco. Así inicia la época conocida como “il Risorgimento”, que termina con la unificación de Italia en 1861. Pero la ruina y la pobreza que ocasionaron las múltiples guerras de unificación, llevaron a miles de campesinos pobres a emigrar hacia Argentina. Argentina no estaba muy poblada en el siglo XIX por lo que la inmigración europea fue un factor altamente significativo en la configuración de la población del país y en particular de la capital ya que por ejemplo en 1871 “los jóvenes varones que habitaban entonces Buenos Aires no pasaban de los 45000, de los cuales 36000 eran inmigrantes y apenas 9000, nativos...”⁶³. Ese aumento radical de la población permitió disponer de mano de obra para trabajar la tierra y aumentar considerablemente sus rendimientos.

Fue en aquel contexto de cambios y de crecimiento en donde nació el tango. Los inmigrantes fueron mezclando varios bailes y pasos de orígenes diversos, mezcla que dio lugar a la creación del tango. Se empezó a bailar tango en los prostíbulos y a practicar entre hombres este baile pues tenía muy mala reputación: “L’histoire du tango est connue : cette danse originaire des bordels et exécutée à l’origine par les hommes seuls fut progressivement adoptée par des classes moyennes puis consacrée par Paris et l’Europe en général”⁶⁴. El tango se propagaría luego dentro del ámbito de los conventillos donde vivía esta población. Los conventillos eran viviendas colectivas compuestas de varios cuartos de alquiler dispuestos alrededor de un patio central, “conventillo, triste invention du Buenos Aires en expansion pour abriter ses masses d’immigrants, a été une des pépinières les plus fécondes du tango”⁶⁵.

Aunque existen varias hipótesis sobre la creación y el origen de este baile, Zalko Nardo afirma que “[il existe] des débats éthymologiques sans fin probablement. Reste que la chronologie plausible de la gestation de la musique portègne part des contredanses et du tango andalou, passe par la habanera, arrive à la milonga et débouche sur le tango”⁶⁶.

Por lo demás, se distinguen varios periodos en la historia del tango: sus orígenes en el siglo XIX, la Guardia Vieja (1900-1920), la Guardia Nueva (1920-1935), la Época de oro (1935-1955) y el Nuevo Tango⁶⁷.

⁶³ GOBELLO José, *Breve historia crítica del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, p. 15.

⁶⁴ DORIER-APPRILL Elisabeth, *Danses latines : Le désir des continents*, Op.Cit., p. 29.

⁶⁵ ZALCO Nardo, *Un siècle de tango : Paris-Buenos Aires*, Op.Cit., p. 19.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁷ GARCÍA BRUNELLI Omar, «Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile.» *El oído pensante*, Vol. 3, N° 2, p. 1-32, 2015, [<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/6969/6432>], (Consulté le 22/01/18).

b) Memoria colectiva e identidad cultural

En *Tango* se pone de relieve tanto la historia de este baile como su transmisión hoy en día, al mismo tiempo que se resalta la belleza de su música y la riqueza de la cultura popular y patrimonial que se ha generado gracias al tango. Mario, director escénico, investiga sobre la esencia misma de esta danza para transmitirla en su espectáculo.

Es de notar en la película un real compromiso de autenticidad, una voluntad deliberada de anclarse en el medio artístico argentino, por ejemplo, el elenco está compuesto por reconocidos artistas argentinos: actores, bailarines o músicos. De los once papeles principales de la película, diez son interpretados por argentinos famosos. Al rodearse de argentinos para rodar esta película, Saura estimula el legado actual de la cultura argentina y reúne a los argentinos en torno a un patrimonio común. Además se recrea así un ambiente realista pues el espectador argentino conoce y reconoce a estas figuras famosas. Destacan sobre todo Juan Carlos Copes, gran bailarín de tango que contribuyó en la difusión internacional de este baile desde 1970; Cecilia Narova reconocida bailarina de tango; y Julio Bocca eminente bailarín y coreógrafo de ballet. Por otro lado, aunque se propone música compuesta o adaptada por Lalo Schifrin, especialmente para la película, se retoman numerosos tangos emblemáticos de la cultura argentina, como *Nostalgias* de Juan Carlos Cobián, *Flores del Alma* de Lucero, *Quién hubiera dicho* de Amadori y Sciammarella, *Arrabal Amargo* de Carlos Gardel, *La Yumba* de Osvaldo Pugliese, *Calambre* de Astor Piazzolla, *La Cumparsita* de Matos Rodríguez, *Caminito* de Filiberto.

Al crear el espectáculo, Mario va realizando un recorrido a través de la historia del tango. Deslizándose entre los paneles que delimitan los espacios de los ensayos, su mirada lleva al espectador a rememorar momentos fundamentales del tango instrumental y cantado. “Le tango chanté se mit à narrer l’univers de la ville et des habitants qui y étaient confinés, leurs combats pour survivre, leurs amours et leurs déceptions, la solitude des hommes, des immigrés, leur culture citadine, leurs révoltes”⁶⁸. Así, se integran en este recorrido fragmentos de películas, por ejemplo, con Carlos Gardel cantando *Arrabal amargo* en su última película *Tango Bar* (1935) o con Tita Merello cantando *Se dice de mí* en *Mercado de Abasto* (1955). Se menciona también la primera película con sonido rodada en Argentina en 1933, *Tango* de Moglia Barth. Luego vemos al Nuevo Quinteto Real, grupo de varios músicos octogenarios,

⁶⁸ ZALKO Nardo, *Un siècle de tango: Paris-Buenos Aires*, Op.Cit., p. 85.

tocando en vivo *A fuego lento* (1955), tango instrumental de Horacio Salgán, uno de los iniciadores del tango de vanguardia.

La intertextualidad e intermedialidad generadas en el uso de estos recursos, hace que se logre un sentimiento de continuidad, de legado común. Se trata así de activar una parte de la memoria colectiva del país: “Esta memoria colectiva que otorga continuidad al pasado con el presente y une imaginariamente individuo y colectividad, es construida socialmente como la base para el mantenimiento de un sentido de identidad cultural”⁶⁹.

El espectador argentino se reconoce incuestionablemente en esta cultura que le es propia. Saura se acerca así al espectador por la vía cultural y patrimonial para enseguida llevarlo al terreno de la denuncia de la Guerra Sucia que también forma parte no sólo de la memoria colectiva de los argentinos sino también de la memoria histórica.

c) Intersecciones de la historia del tango con la memoria histórica

En dos secuencias Mario/Saura presenta dos coreografías del espectáculo que hacen referencia a la historia del tango, pero que se entrelazan también con la memoria histórica argentina.

La primera coreografía, cuya música es una adaptación del tango *Calambre*, pone en escena sólo a hombres bailando entre ellos⁷⁰, tal como sucedía en los inicios del tango “Des photos publiées le 7 février 1903 par la revue argentine *Caras y Caretas* montrant des couples d’hommes dansant le tango”⁷¹.

En esta coreografía los bailarines aparecen divididos en dos grupos opuestos, unos vestidos de blanco y los otros de negro. A cada uno de estos grupos le corresponde una parte del escenario opuesta a su color pues el espacio escénico también está dividido en dos, una parte donde el suelo y la pared son blancos y en la otra, negros. Los bailarines vestidos de blanco ocupan la parte negra y los bailarines de negro, la blanca (ver anexos, figura 9).

Al principio los dos grupos de hombres permanecen en su espacio respectivo, delimitados por el color que les corresponde, no se mezclan, parecen dos bandas cuyos cabecillas se desafían: “le tango était une chose d’hommes forts, comme un double verre

⁶⁹ COLMEIRO José, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Op.Cit.,p.17.

⁷⁰ Minuto 01:16:44- 01:19:24 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁷¹ ZALKO Nardo, *Un siècle de tango: Paris-Buenos Aires*, Op.Cit., p. 30.

d'absinthe ou un coup de poignard"⁷². El movimiento empieza con un diálogo, el grupo de blanco hace una coreografía sin salirse del área negra, se trata de pasos de tango pero sin pareja. Luego el grupo de negro responde con los mismos pasos. Sin embargo, el cabecilla de este grupo se sale de su área iniciando así la fusión de los dos grupos. Se forman entonces parejas mixtas que bailan ocupando todo el espacio escénico, para luego detenerse alrededor del dúo formado por los dos cabecillas. Su prestación de tango pasa de ser un enfrentamiento entre dos fuertes energías, para llegar a crear una sinergia, en donde ninguno domina al otro. La cámara mediante un travelling, sigue a la pareja en su prestación, y permite dar una impresión de velocidad y de movimiento apoyada por el ritmo del tango *Calambre*.

Esta coreografía ha sido también interpretada como el símbolo de la mezcla de culturas que supuso la inmigración en Argentina, así lo expresa Pietsie Feenstra:

La fuerza de los movimientos, la manera de invadir el espacio del otro, la combinación de los colores blanco y negro simbolizan la mezcla de culturas, el encuentro, que puede ser muy violento. Al final se fusionan creando una cultura nueva, como lo demuestra en el fondo el tango y como Saura lo expone con esta puesta en escena⁷³.

La segunda coreografía pone en escena a los inmigrantes recién llegados a Buenos Aires, bailando tango⁷⁴. Los diferentes recursos musicales, lumínicos y escénicos hacen resaltar algunos aspectos de la historia de la inmigración en Argentina. Para empezar la música hace una referencia directa a la inmigración principalmente italiana que llegó a Argentina a partir del siglo XIX. La secuencia inicia con el coro *Va, pensiero* de la ópera *Nabucco* de Verdi. Esta ópera fue estrenada en Milano en 1842, en pleno *Risorgimento* cuando Lombardía y otras regiones de Italia estaban bajo dominio austríaco. Aunque la ópera evoca el episodio bíblico del cautiverio del pueblo hebreo en Babilonia, el coro de los esclavos *Va, pensiero* se convirtió en un símbolo de búsqueda de libertad dado el contexto italiano de la época. Este coro, sigue siendo considerado como un himno alternativo italiano. *Va, pensiero* es el canto de añoranza de la patria, del sufrimiento del exilio: "Oh mia patria si bella e perduta! Oh membranza si cara e fatal!"⁷⁵. Por otro lado, el aspecto continuo de la inmigración se refleja aquí con la luz, como ya lo habíamos visto, el escenario se ilumina poco a poco, como si fuera un amanecer y a lo largo de la escena va avanzando el día para simbolizar la inmigración a través del tiempo. Los

⁷² *Ibidem*, p. 21.

⁷³ FEENSTRA Pietsie, «La Teatralidad de la memoria en el musical *Tango* (1998) de Carlos Saura.», *Escenarios compartidos : Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Op.Cit., p. 215.

⁷⁴ Minuto 01:34:40 - 01:44:34 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁷⁵ NABUCCO de Verdi, *Va, Pensiero*, versos 7-8.

inmigrantes llegan caminando desde la rampa inclinada de modo que al principio solo se les ve la cabeza. Por la escasa luz solo se logran ver siluetas, sombras pero se logra distinguir que van vestidos con trajes de la época, vestimenta pobre, llegan con sus maletas, sus niños y se van sentado en el suelo a medida que van llegando y forman grupos. Esta visibilidad escasa pero progresiva lleva a pensar en la llegada de los barcos al puerto, desde el momento en que se distinguen apenas en el horizonte hasta el desembarque, en este caso masivo, de los inmigrantes.

De repente el tango *Corazón de Oro* resuena y unas parejas de jóvenes empiezan a bailar tango cada una a su ritmo. Las parejas se forman en medio de los otros inmigrantes que están sentados hablando o mirando. La luz empieza a ser bastante fuerte para poder distinguir sus caras. Así, estas siluetas anónimas van a adquirir un rostro, una identidad, en el momento en que empiezan a bailar. Se encuadra a los patrocinadores del espectáculo sentados observando la escena, por lo que el espectador entiende que se trata de un ensayo del espectáculo (N4). Al mismo tiempo la incursión de las cámaras filmando la escena, prepara a la transición de la creación del espectáculo (N4), a la creación fílmica (N0).

Siempre lejos del estatismo del teatro filmado, el director no duda en utilizar todos los recursos cinematográficos para captar y recrear el espectáculo. El ojo de la cámara (y la cámara y el acto de filmación suelen aparecer físicamente en alguna escena) se abre sobre el escenario para convertirlo en una creación del séptimo arte, pero sin alejarse de su esencia teatral⁷⁶.

Luego, en esta secuencia, se encadena otra coreografía, interpretada por Cecilia Narova y Juan Carlos Copes, en la que el tango se vuelve más complejo, más rápido, más profesional. Esta coreografía por su profesionalización, podría representar una etapa en la evolución del tango. Luego, mediante un corte, nos encontramos casi de inmediato con otra coreografía, que es además la última de la película: unas filas de jóvenes parejas bailando tango al mismo ritmo. Esta puede ser otra fase en la evolución del tango, dado que muestra que se han desarrollado ya pasos comunes de tango, conocidos por todos. Esto podría ser tal vez una referencia a las milongas.

La armonía de la coreografía se ve interrumpida por la irrupción de un bailarín. Diferentes recursos permiten entonces preparar el clímax de la película, es decir el apuñalamiento de Elena. Se trata pues de inducir una situación de peligro inminente. Para empezar este bailarín forma parte de los secuaces de Ángel (N1). Merodea alrededor del

⁷⁶SAUMELL Mercè, *Teatralidad, Metateatralidad y dramaturgia en el cine de Carlos Saura*, [<http://www.lanimal.org/image/memoria/139/pdf/080101-139-14.pdf>], (Consulté le 02/02/18).

grupo. Un *raccord* de miradas entre él y Elena denota que está acechándola. Luego, la atrapa violentamente del brazo y la obliga a bailar con él pero fuera del grupo, creando así, una discordancia. La cámara enfoca a la pareja, la utilización frecuente de primeros planos permite evidenciar el miedo de Elena. La música de la coreografía *Tango Bárbaro*, se vuelve acelerada y estridente. El ritmo de la pareja es más rápido que el de los demás, haciendo eco con la música. Los recursos lumínicos, como la luz rojiza del atardecer, anticipan también el desenlace trágico.

En estas tres últimas coreografías parece ponerse en escena una historia acelerada del tango, desde sus principios entre los inmigrantes, luego su profesionalización, y para terminar el tango de las milongas. Por lo tanto, podemos decir que con estas dos secuencias fílmicas en donde se presenta la historia del tango aunada a ciertos episodios de la historia del país, se busca efectivamente una reactivación de algunos elementos de la memoria colectiva argentina.

2) La Guerra Sucia, entre olvido y memoria

a) Contextualización

Tras la muerte de Juan Domingo Perón en 1974, le sucedió su mujer María Estela Martínez, quien tuvo que enfrentarse a una situación compleja, ya que por un lado los Montoneros, grupo marxista, multiplicaba las acciones violentas y por otro, la Alianza Anticomunista Argentina (la Triple A) también generaba violencia. Esta inestabilidad propició un nuevo golpe de estado aprobado por una parte de la población cansada del desorden social y económico así como por los Estados Unidos y el Fondo Monetario Internacional que financiaron la Junta militar⁷⁷. La Junta militar proclamó al general Jorge Rafael Videla como presidente en 1976. Videla encabezó pues el llamado Proceso de Reorganización Nacional, nombre con el que se autodenominó el régimen militar. Dicho proceso consistió en una cruenta represión conocida actualmente como Guerra Sucia, en la que desaparecieron más de 30 000 personas opuestas al régimen, o simplemente porque formaban parte de un sindicato.

Au cours de cette période, la plus sinistre de l'histoire argentine, des gens disparaissent, subissent les tourments les plus cruels -l'imagination des bourreaux s'est surpassée dans l'invention de supplices indicibles-, des familles entières sont exterminées, sans qu'aucun corps de l'Etat-

⁷⁷ CONTEL José, *Civilisation Hispano-américaine*, Université de Toulouse Jean Jaurès, 2014-2015.

justice, Parlement ou associations caritatives, Eglise, presse- intervienne pour arrêter les massacres⁷⁸.

Unas 500 000 personas fueron condenadas al exilio: “La dictature militaire d’Argentine avait provoqué un exode vers les 4 points cardinaux de la planète, mouvement inverse de tous ceux qu’avait connu le pays jusqu’alors”⁷⁹. Además Argentina, con el apoyo de Estados Unidos y dentro el marco de la operación Cóndor, tenía un acuerdo secreto con Chile, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay que interceptaban a los exiliados considerados peligrosos para ejecutarlos. En este periodo, caracterizado por el ambiente de miedo y de inseguridad constante de la población, se crearon unos 500 campos de detención y tortura, el principal fue el de la ESMA. Así pues, entre 1976 y 1983, se sucedieron cuatro juntas militares presididas por distintos generales, sin embargo dos causas llevaron a los militares a dejar el gobierno. La primera fue el derrumbe económico, en efecto la deuda exterior llegó a alcanzar los 30 mil millones de dólares. Y la segunda fue la derrota en la Guerra de las Malvinas en 1982 en la que Argentina pretendía recuperar estas islas. Para la junta militar, esta guerra fue en realidad un intento fallido de reunir a los argentinos alrededor de una única causa común, olvidando los problemas internos del país. Pero tras la victoria de Inglaterra, la opinión pública se dio cuenta que esa empresa había sido inútil y sumamente costosa.

Cabe señalar también el papel que desempeñaron las abuelas de Plaza de Mayo en la vuelta a la democracia. En plena dictadura estas mujeres manifestaban, investigaban, buscaban, preguntaban por el paradero de sus hijos y nietos desaparecidos. Hoy en día siguen buscando a los desaparecidos así como la identidad de los bebés nacidos durante el cautiverio de sus madres o secuestrados junto con ellas. Estos niños fueron entregados en adopción a familias simpatizantes del régimen. La lucha precursora de esta organización por los derechos humanos es reconocida en Argentina y en el mundo.

Así fue como el régimen convocó a elecciones pero antes de que estas tuvieran lugar se dictó la llamada ley de Pacificación nacional conocida como “autoamnistía”. Raúl Alfonsín, que durante su campaña había prometido desconocer la “autoamnistía” fue elegido presidente del gobierno en las elecciones de 1983 y creó enseguida la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).

⁷⁸ BERNAND Carmen, *Buenos Aires, 1880-1936 : un mythe des confins*, Paris, Éditions Autrement, 2001, p. 330.

⁷⁹ ZALKO Nardo, *Un siècle de tango : Paris-Buenos Aires, Op.Cit.*, p. 263.

Con la vuelta a la democracia inició un largo periodo de avances y retrocesos en la lucha por la verdad, la memoria y la justicia. Así, en 1985 se llevó a cabo el juicio a las juntas militares, condenando a perpetuidad a Jorge Videla y a Eduardo Massera. Sin embargo, en 1986, el mismo Alfonsín, propuso la ley de Punto final que entró en vigor a finales de 1986 y que sería completada en 1987 por la ley de Obediencia debida. Al entrar en vigor estas leyes, llamadas también leyes del perdón o leyes de la impunidad, los demás responsables de los crímenes cometidos durante la dictadura no podían ser juzgados, garantizando así su impunidad. Además, pocos años después, durante el mandato presidencial de Carlos Menem, se indultaron entre 1989 y 1990 a cientos de militares y civiles responsables de diferentes crímenes cometidos durante la dictadura, incluyendo los crímenes de lesa humanidad, entre los indultados se encontraban Videla y otros mandos militares.

Fue solamente durante el mandato del presidente Néstor Kirchner (2003-2007), cuando se derogaron estas leyes del perdón y los indultos otorgados por Menem fueron declarados anticonstitucionales, con lo cual los represores tenían que cumplir sus condenas y se pudo entonces iniciar de nuevo los juicios de los implicados en los numerosos crímenes de la Guerra Sucia. A finales del 2017 se terminó el proceso llamado ESMA III, conocido como el juicio más largo de la historia argentina, que dio como resultado 29 cadenas perpetuas⁸⁰.

Esta trayectoria larga y escabrosa en la lucha por la verdad, la memoria y la justicia, refleja tanto la importante presión ejercida por los partidarios del olvido y de la impunidad como la fuerza y la convicción de los que defienden el respeto de los derechos humanos. “L’Argentine a mené un combat avant-gardiste en matière de droits de l’homme, exemplaire pour de nombreux pays qui ont préféré amnistier et éteindre les protestations des victimes de régimes criminels”⁸¹.

En el momento de rodar *Tango* en 1997, las llamadas leyes del perdón estaban aún en vigor así como los indultos decretados por Menem. En esta pugna entre olvido y memoria, Saura toma partido por la memoria histórica. Enseguida analizaremos dos fotogramas de la película y una secuencia fílmica que parecen relevantes para ilustrar la sinergia de recursos fílmicos y teatrales en esta actualización de la memoria.

⁸⁰ POLITI Daniel, LONDONO Ernesto, “Veintinueve argentinos fueron condenados a cadena perpetua en el juicio por ‘los vuelos de la muerte’”, *The New York Times ES*, [<https://www.nytimes.com/es/2017/11/29/argentinos-condenados-cadena-perpetua/>], (Consulté le 14/04/18).

⁸¹ FORISSIER Eric, *Buenos Aires : l’effervescente*, Paris, Le Mook, Autrement, 2013, p. 73

b) Franqueando los límites espaciales y temporales



Ilustración 1 : *Tango* de Carlos Saura, 01:20:23

El estudio de este fotograma nos permitirá destacar el uso de referencias intertextuales y de relaciones intermediales en la película tanto en la denuncia de la violencia de la represión de la Guerra Sucia como en la denuncia de la guerra en general. Este primer fotograma pone en escena, trabajando juntos, a Mario, el realizador del espectáculo y a los especialistas que lo ayudan con la coreografía, la imagen y el uso de la luz (N1). Mario les muestra aquí la estampa *Se escapan entre las llamas* que forma parte de la colección de grabados de Goya *Los desastres de la guerra* (1810-1815), pues quiere poner en paralelo los grabados y la Guerra Sucia de Argentina creando una coreografía de tango que haga referencia a ambos ya que, aunque son dos épocas y dos países distintos, “la historia se repite”⁸² —dice— la realidad de la guerra no cambia, y conlleva los mismos horrores. Saura asocia esos dos periodos históricos completamente dispares que tienen como único vínculo la violencia: “Una vez más, Saura establece vasos comunicantes entre la historia mediante la creación artística”⁸³.

Se trata pues de poner en escena la represión de la Guerra Sucia a la manera de los grabados de Goya aunando el tango, baile emblemático argentino que además está, según él,

⁸² Minuto 01:20:32 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁸³ AUBERT Jean-Paul et SEGUIN Jean-Claude, *De Goya à Saura*, Lyon, Le Grinh, 2005, p. 91.

directamente vinculado con ese periodo de la historia ya que al parecer “los torturadores ponían tango a todo volumen para que no se escucharan los gritos”⁸⁴.

Saura dijo en una entrevista: “Me contaron que los torturadores utilizaban tangos a todo volumen para disimular los gritos de los torturados. Tenía además otros datos que adquirí cuando hice mi película sobre la tortura: *Los Ojos Vendados*. Me pareció oportuno recordar la represión e hicimos un ballet sobre la violencia y la guerra”⁸⁵.

Este fotograma une dos representaciones distintas de lo humano, por una parte la representación fotográfica propia del cine, una representación realista y actual donde aparece el equipo de especialistas con Mario, puesta en paralelo con una representación de un grabado de Goya realizado casi dos siglos antes. Se establece una relación intermedial que reúne aquí distintas temporalidades. Según Pietsie Feenstra “se trata de una imagen también ella migratoria, que se desplaza de unos contextos históricos y culturales a otros, repitiéndose sin cesar”⁸⁶. Esta inserción de los grabados de Goya da una mayor profundidad y alcance haciendo eco en un público más amplio, no solamente argentino. Nos encontramos aquí con un plano medio, este plano permite analizar a los personajes en el ámbito del marco donde se encuentran e introduce las relaciones existentes entre ellos –es decir Mario y su equipo– y el grabado de Goya.

El fotograma se puede dividir en dos partes verticales parcialmente superpuestas, en la parte izquierda está el grabado proyectado por transparencia y en la derecha está el equipo encargado del espectáculo. Se distinguen líneas verticales en las dos partes del fotograma, además el escritorio que separa el grabado del equipo forma una barrera horizontal y el fondo anaranjado forma otro espacio horizontal. El conjunto de líneas provoca la sensación de tener distintos cuadros dentro del fotograma. El grabado en la parte izquierda del fotograma, está en el primer plano sin embargo lo que atrae la mirada primero es el fondo naranja, es decir el último plano, luego la mirada se fija en el equipo y por último en el grabado. Es una lectura original de lo más lejano hacia lo más cercano, de los colores más vivos hacia la transparencia. El fondo naranja remite al título del grabado *Escapan entre las llamas* y se crea así un vínculo entre las dos partes. Además en la simbología occidental las llamas remiten a la guerra, a la violencia, pues en la cristiandad se las asociaba al infierno. Después de barrer con la mirada el fondo naranja, la vista se dirige naturalmente hacia la lámpara, la otra fuente de luz. Esta

⁸⁴ Minuto 01:20:50 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁸⁵ LEFERE Robin, *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Op.Cit.

⁸⁶ FEENSTRA Pietsie, “La Teatralidad de la memoria en el musical *Tango* (1998) de Carlos Saura.” *Escenarios compartidos : Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Op.Cit.,p. 215.

lámpara, por su forma, por su posición central y por la temática de la guerra y de las llamas puede remitir al *Guernica* (1937) de Picasso. Se sabe de fuente cierta que para realizar esta obra Picasso se inspiró en Goya, por lo que se recrea así en este fotograma otra cadena de intertextualidad⁸⁷.

Dada la superposición de las dos partes verticales, una persona del equipo de Mario se encuentra en el lado izquierdo, el lado del grabado, se la ve por transparencia detrás de éste, se trata de la encargada de crear una coreografía vinculada con los grabados de Goya. Mario, el director del espectáculo está en medio, es el elemento que une las dos partes del fotograma, el grabado corta su cuerpo por la mitad. Esta disposición corresponde con el papel que cada uno desempeña en el montaje del espectáculo. El ángulo del fotograma está en ligero contrapicado⁸⁸, este ángulo se utiliza para dar una impresión de potencia a un personaje o a un elemento de la imagen. Aquí es el grabado de Goya lo que se resalta. Para marcar la separación de la izquierda y la derecha y con el fin de que el grabado y el equipo no se superpongan completamente, el fotograma está tomado de lado y no de forma frontal. Así mismo esta separación puede representar el pasado materializado por el grabado y el presente encarnado por el equipo, aunque también puede representar el paralelo entre distintas formas de arte de denuncia.

Este fotograma muestra pues la voluntad de poner en relación diversos contextos, espacios y temporalidades en esta denuncia de la represión y la violencia. Sin embargo los hechos denunciados están arraigados en lo sucedido en Argentina. Así, como lo veremos más adelante, la memoria individual de Mario será el fundamento de la dramatización en esta coreografía: “Les arts scéniques, dont la danse contemporaine puisant son inspiration dans le tango argentin, vont s’exprimer pleinement pour se mettre au service d’une évocation de la mémoire individuelle de Mario quant à son expérience traumatisante de la dictature militaire”⁸⁹.

⁸⁷ LEFERE Robin, *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Op.Cit.

⁸⁸ JULLIER Laurent, *Analyser un film: de l’émotion à l’interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.

⁸⁹ HONTANG Stéphanie, « Le corps dansant, trace d’un passé individuel et collectif, dans *Tango* de Carlos Saura », Op.Cit., p. 4.

c) La memoria individual

En la siguiente secuencia de *Tango* se ilustra la lucha entre memoria y olvido. La escenificación de este pasado doloroso, tiene un sentido esencial para Mario. Es la memoria lo que está en juego, el olvido llevaría a una pérdida de la propia identidad. Mario y Elena están acostados en la cama (N1), entonces Mario se pone a contarle a Elena lo que él vivió durante la Guerra Sucia:

-La imaginación te coloca barreras permanentemente y te impiden que llegues a la profundidad del horror. Sin embargo a mí me vienen cataratas de imágenes de amigos que ya no están. Fueron muchos miles de vidas, que se perdieron con esta represión brutal y descontrolada. Yo me fui muy joven de acá, relativamente joven. Me quedé muchos años en Europa, y cuando volví, la mayoría de mis amigos habían desaparecido.

- ¿Para qué pensás en todo esto? Las cosas feas es mejor olvidarlas ¿no?

- Lo que somos es lo que vivimos, lo poco que somos. Y si lo olvidamos ¿en qué mapa vamos a figurar?⁹⁰

Mario se queda mirando fijamente la pared del fondo. La pared es en realidad un panel ya que se mudó al estudio donde crea el espectáculo, esto confiere a la escena un aspecto teatral. En efecto su habitación solo hay una cama, y todos los muros son en realidad paneles blancos. En el panel del fondo se proyectan sombras, las sombras de los soldados de la represión militar vivida por Mario (ver anexos, figura 10). Estas sombras que son una escenificación de los recuerdos de Mario (N2) a medida que van avanzando se salen de los límites del panel y dejan lugar a unos bailarines vestidos con uniforme militar que aparecen en el escenario, al ritmo de una música angustiante⁹¹.

El artificio que entrelaza la narración de los recuerdos (N1), el nivel de la imaginación artística (N2) y luego la coreografía del espectáculo (N4), produce una confusión de niveles diegéticos. El espectador se pregunta si las sombras son imaginación o recuerdos, y si la coreografía se realiza en la imaginación (N2) o forma parte del espectáculo (N4). Al final de la secuencia se verá que se trata de un ensayo para el espectáculo. Esta confusión de niveles puede ser una manera de significar la continuidad de ese pasado con el presente, pues el pasado sigue latente inexorablemente en la memoria y en las pesadillas de los que lo vivieron. Por otra parte estos recursos revelan el proceso a través del cual la memoria individual de una experiencia colectiva se integra en la memoria histórica. Los bailarines empiezan a bailar, la

⁹⁰ Minuto 01:20:10 - 01:21:26 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁹¹ *La represión* de Lalo Schifrin

coreografía es de corte marcial, brutal, cortante, en donde todos hacen lo mismo, los pasos son militares, los gestos secos. La luz, color marrón anaranjado, remite a la tierra, a la brutalidad de los militares, a la violencia. De repente surge Elena que encarna los recuerdos de Mario. El escenario del espectáculo recrea un lugar de memoria, se asemeja a las salas del centro clandestino de detención y tortura de la ESMA. Aquí los recuerdos de Mario, y de muchos otros, la memoria histórica vuelve a tomar vida, se actualiza: “El escenario teatral, como marco físico contenedor, también funciona a menudo como metáfora visual del archivo del pasado, ese espacio imaginario depositario de los recuerdos”⁹².

d) La actualización de la memoria histórica

El segundo fotograma se encadena con el primero ya que pone en escena a Elena, bailarina principal, actuando precisamente en la coreografía inspirada en *Los desastres de la guerra*, interpretando el papel de una víctima de la Guerra Sucia (N4).



Ilustración 2 : *Tango* de Carlos Saura, 01:26:43

Nos encontramos aquí con un primer plano. Este plano está ligado al diálogo entre el actor y el espectador, donde la narrativa es más importante que la información documental. Elena aparece como una víctima que narra su historia a través de su cuerpo, mediante el tango, la danza contemporánea y las emociones que deja ver en su rostro. El espectador se convierte en testigo. “Los bailarines lo expresan todo con su cuerpo. La expresividad corporal, la

⁹² COLMEIRO José, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Op.Cit.,p. 125.

performance, adquiere mucha importancia, no solo en esta película [*Carmen*] sino en toda la obra de Saura”⁹³.

En este fotograma la toma es horizontal, la cámara está puesta a altura de un hombre de pie, el encuadre frontal da una impresión objetiva y realista ya que la realidad se ve desde ese punto de vista. Por eso se escoge este tipo de toma, para dar un sentimiento realista a la historia que la bailarina está contando y a la denuncia que su historia conlleva. En realidad, se están escenificando aquí los recuerdos de Mario, la bailarina los dramatiza, los revive, les da cuerpo: “El recuerdo existe dentro de la memoria de Mario y la bailarina lo transmite, ella recrea el evento (las escenas de tortura y ejecuciones) a través de su cuerpo”⁹⁴. Las tomas horizontales procuran también un sentimiento de profundidad y de tiempo ralentizado que concuerdan perfectamente con el relato de una víctima de guerra y de tortura.

La profundidad de campo es fundamental en este fotograma, podemos destacar tres planos distintos: en el primer plano el rostro de Elena, en el segundo plano la sombra de un soldado, y en el tercer plano la foto de archivo mostrando una persona en el suelo, víctima de la Guerra sucia. Estos diferentes medios interactúan para formar un conjunto novedoso e intermedial en donde el baile por su capacidad narrativa y articuladora es el medio dominante: “la danse, «cet exercice de parole dite par un corps sans voix» est sans doute la plus à même de signifier la souffrance subie par les corps et de la faire éprouver au spectateur”⁹⁵.

Estos planos se superponen y se relacionan todos entre sí ya que la narración bailada coexiste en interdependencia con las fotos de archivo y con las sombras de los soldados. Elena, la víctima, y la foto de archivo ilustran los resultados siniestros de la Guerra Sucia. Por ende, el soldado que está en el segundo plano sirve de puente entre el primero y el último plano. Elena actualiza las fotos de archivo del fondo en donde desfilan otras víctimas, actúa como víctima y testigo vivo⁹⁶ dando un sentimiento más fuerte de humanidad, involucrando así al espectador. Gracias a la superposición, Elena refuerza el poder informativo de la foto de archivo, agregándole un poder narrativo, y por consiguiente se crea una relación intermedial. El uso de la sombra para representar al soldado en el segundo plano, forma parte de un proceso de anonimización, es decir que el soldado pudiera ser cualquiera, no tiene rostro, solo se lo

⁹³ KALLWIES-MEUSER Nicole, “El sueño del ‘cine total’: fusión y sinergia entre danza, teatro y cine en *Carmen* (1983) de Carlos Saura”, *Escenarios compartidos : Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, LIT Verlag, Vienne, Berlin, 2009, p. 192.

⁹⁴ SAUMELL Mercè, *Teatralidad, Metateatralidad y dramaturgia en el cine de Carlos Saura*, Op.Cit. p. 3.

⁹⁵ THIBAUDEAU Pascale, *Carlos Saura: le cinéma en dansant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

⁹⁶ *Ibidem*.

reconoce por el casco y el uniforme, eso basta para hacer una referencia que todo el mundo entiende.

En cuanto a los recursos lumínicos, el juego de la luz también hace que el rostro de Elena esté escindido en dos. En la película muy a menudo encontramos este procedimiento en donde el rostro aparece dividido entre la sombra y la luz. Esto, según Mario, remite al lado oscuro e inquietante que todos tenemos dentro⁹⁷. Encontramos este procedimiento varias veces a lo largo de la película. En efecto el rostro de Mario aparece a menudo escindido en dos, una mitad en la luz y la otra en la oscuridad, por ejemplo en la secuencia en donde en su imaginación (N2) apuñala a Laura. Este recurso puede remitir entonces tanto a la violencia física como a la violencia psicológica. Es interesante notar que Elena a pesar de ser una víctima, aparece también con el rostro escindido en dos, cuando podríamos pensar que por ser una víctima, ella no tendría un lado oscuro.

Todos estos recursos permiten insertar los recuerdos de Mario, semejantes a los de tantos otros, dentro de la memoria histórica del país.

[los eventos] recordados dentro de corrientes de pensamiento y experiencias colectivas (la resistencia, el exilio interior, la censura) pertenecen al patrimonio de la memoria histórica pues incluyen una reflexión crítica sobre los mismos y van acompañados de una consciencia de su propia necesidad como testimonio histórico. La memoria histórica se caracteriza, así pues, por su naturaleza auto-reflexiva sobre la función de la memoria.⁹⁸

Tras esta secuencia central en la película, que ha sido analizada ya desde un punto de vista cinematográfico y coreográfico por Stéphanie Hontang⁹⁹, Saura inserta una escena en donde los patrocinadores del espectáculo muestran su desacuerdo ante esta coreografía:

-No me parece necesario un número así. Vamos a confundir al espectador. Hasta ahora le hemos dado hermosos bailes, hermosas mujeres, hermosas músicas de tango. Aquí se respira miedo, angustia. No me parece la línea más apropiada para un musical.

-Forma parte de mi concepción del espectáculo

-Mario, quizá suavizándolo un poco. No sé, yo creo que esto va a molestarle a los militares.

⁹⁷ Minuto 00:16:03 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

⁹⁸ COLMEIRO José, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Op.Cit., p.18.

⁹⁹ HONTANG Stéphanie, « Le corps dansant, trace d'un passé individuel et collectif, dans *Tango* de Carlos Saura », Op.Cit., p. 196-203.

- Depende qué militares. Hay una cita de Borges que me fascina, dice: “El pasado es indestructible. Tarde o temprano vuelven las cosas. Y una de las cosas que vuelve es el proyecto de abolir el pasado.”

-Es muy ingenioso. Pero los trapos sucios se lavan en casa.

-Depende qué trapos y en qué casa.¹⁰⁰

En esta escena se presenta de manera abierta por un lado, la voluntad por parte de algunos sectores de la sociedad de ocultar algunos episodios del pasado reciente y de disociar el arte y la denuncia. Y por otra parte, aparece explícitamente la convicción del deber de memoria de Mario/Saura.

Hemos visto, cómo en la película *Tango* se crea una sinergia de recursos que permite enlazar e imbricar la memoria individual y la memoria colectiva en una búsqueda de actualización de la memoria histórica. En esta perspectiva, hemos elucidado el sentido y la importancia de proponer en la misma película un recorrido a través de la historia del tango y al mismo tiempo una denuncia de la represión de la Guerra Sucia.

¹⁰⁰ Minuto 01:31:22-01:32:11 de SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

Conclusión

En *Tango*, distinguimos dos principales pistas de reflexión. Hemos destacado, como uno de los ejes de esta película, la importancia de la autorreflexividad sobre el acto de creación de un espectáculo y, en un sentido más amplio, de una película. Otro eje capital de reflexión gira alrededor de la memoria, del papel de la memoria individual dentro de la memoria colectiva e histórica, del deber ineludible de memoria acerca del pasado reciente de Argentina.

La confusión entre el pasado y el presente, entre los diferentes niveles diegéticos, así como entre los distintos niveles de memoria, es central en *Tango*. Esta confusión permite franquear los límites habituales que deslindan categorías precisas. Así, se borran tanto las barreras temporales como las barreras que delimitan la memoria individual y la colectiva. Este proceso es un reflejo del funcionamiento de la memoria colectiva, en donde se unen pasado y presente, individuo y colectividad, en un vínculo de continuidad en el que encuentra sentido la identidad de un grupo. *Tango* actúa pues, como reverberación de esta continuidad de la memoria colectiva mediante múltiples artificios tales como la intermedialidad, la teatralidad, la metateatralidad, la intertextualidad, la estructura en espiral, el manejo de la luz, y los diversos recursos cinematográficos. Por lo demás, es fundamental el papel del tango, fondo y forma en esta película, pues permite escenificar algunos elementos de la memoria individual, colectiva e histórica.

Hemos visto que al retomar el tango “clásico”, legado cultural común de los argentinos, al insertar extractos de películas famosas, al proponer coreografías con música de tango conocida por todos, *Tango* reactiva una parte de la memoria colectiva argentina. Esta reactivación de la memoria colectiva se posibilita gracias a un proceso creativo y artístico que realza la belleza del tango y lo dignifica. De esta manera, se propicia en el espectador un sentimiento de pertenencia al grupo, de identificación cultural, que lo lleva a implicarse en *Tango*. Este primer paso prepara al espectador a dejarse encaminar por derroteros menos consensuales tales como la denuncia de la represión de la Guerra Sucia. Así, a través de una sinergia de recursos teatrales y cinematográficos, se lleva al espectador, de la identificación cultural a la aceptación de una propuesta de actualización de la memoria histórica.

Por supuesto, la película como elemento aislado no tiene ninguna capacidad de incidencia en esta actualización pero se inscribe en un movimiento artístico de denuncia de la represión de la Guerra Sucia. *Tango* forma parte de un conjunto de obras (películas, pinturas, textos, esculturas, museos...) cuya intención es participar en el proceso de construcción permanente de la memoria histórica, y por ende colectiva, incluyendo en ella episodios que tal vez muchos quisieran “olvidar” o mejor dicho, “desmemorizar”. Actualizar así la memoria histórica es vislumbrar una perspectiva identitaria argentina que acepte, comprenda y analice su pasado reciente.

Bibliografía

Corpus:

SAURA Carlos, *Tango*, [DVD], Carlotta-Films, 2011.

Filmografía:

BARTH Luis Moglia, *TANGO*, 1933,

[<https://www.youtube.com/watch?v=kvMBfZ0dDcc>], (Consulté le 07/10/17).

SAURA Carlos, *Ana y los lobos*, [DVD], Tamasa Distribution, 2015.

SAURA Carlos, *El amor brujo*, [DVD], Suevia Films, 1999.

SAURA Carlos, *Salomé*, [DVD], Filmax, 2003.

SAURA Carlos, *Bodas de sangre*, [DVD], Why Not Productions, 2012.

SAURA Carlos, *Carmen*, [DVD], Suevia Films, 1999.

SAURA Carlos, *Cría cuervos...*, [DVD], Manga films, 2004.

SAURA Carlos, *Elisa, vida mía*, [DVD], Tamasa, 1977.

SAURA Carlos, *El sur*, 1992, [<https://www.youtube.com/watch?v=M0TI0iwdznM>], (Consulté le 06/01/18).

SAURA Carlos, *Flamenco*, 1995, [<https://www.youtube.com/watch?v=nPC6G7dHeC4>], (Consulté le 06/01/18).

SAURA Carlos, *Fados*, 2007, [https://www.youtube.com/watch?v=N3W_vVMUroI] (Consulté le 05/01/18).

SAURA Carlos, *Los golfos*, 1959, [https://www.youtube.com/watch?v=Vpho_RKcdWg] (Consulté le 08/01/18).

El tango :

BERNAND Carmen, *Genèse des musiques d'Amérique latine: passion, subversion et déraison*, Paris, Fayard, 2013.

CERDAN Carine, *Le tango, un facteur d'émancipation de la femme ? : « Tango » de Carlos Saura*, sous la direction de Miglos Danièle, Lille, Mémoire de Master 2 Civilisation espagnole, Université Lille3, 2010.

DORIER-APPRILL Elisabeth, *Danses latines: Le désir des continents*, Paris, Éditions Autrement, 2001.

GARCÍA BRUNELLI Omar, «Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile.» *El oído pensante*, Vol. 3, N° 2, p.1-32, 2015, [<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/6969/6432>], (Consulté le 22/01/18).

GOBELLO José, *Breve historia crítica del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

TALLÓN José Sebastián, *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires, 2d ed. Instituto Amigos del Libro Argentino, 1964.

ZALCO Nardo, *Un siècle de tango: Paris-Buenos Aires*, Paris, le Félin, le Félin poche, 2016.

Soportes de cursos universitarios :

BARRERE Christian, « Les quatre temps du patrimoine culturel », *Economie appliquée*, Reims, 2014, [C_-_Barrere_-_Les_quatre_temps_du_patrimoine_culturel.pdf], (consulté le 20/10/17).

CONTEL José, *Civilisation Hispano-américaine*, Université de Toulouse Jean Jaurès, 2014-2015.

SAUMELL Mercè, *Teatralidad, Metateatralidad y dramaturgia en el cine de Carlos Saura*, p.1-6, [<http://www.lanimal.org/image/memoria/139/pdf/080101-139-14.pdf>], (Consulté le 02/02/18).

Carlos Saura:

«Entrevista a Carlos Saura», *Caméra-Stylo/Revista ECIB*, Escola de cinema de Barcelona, [<https://www.youtube.com/watch?v=Q6zDFXHujUw>], (Consulté le 10/02/18).

SAURA Carlos, « Toute mon histoire est marquée par la musique » - *Cinéma - Télérama.fr*, [<http://www.telerama.fr/cinema/carlos-saura-toute-mon-histoire-est-marquee-par-la-musique,152275.php>], (Consulté le 07/10/17).

Le cinéma de Carlos Saura: actes du Colloque sur Le cinéma de Carlos Saura des 1 et 2 février 1983, Université de Bordeaux III, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, Publications de l'Institut d'études ibériques, 1984.

AUBERT Jean-Paul et SEGUIN Jean-Claude, *De Goya à Saura*, Lyon, Le Grinh, 2005.

FEENSTRA Pietsie, «La Teatralidad de la memoria en el musical *Tango* (1998) de Carlos Saura.» *Escenarios compartidos : Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, LIT Verlag, Vienne, Berlin, 2009, p.207-219.

FEENSTRA Pietsie, « Chorégraphies de la mémoire : Tango de Carlos Saura », *Théorème* N°14, 2011, p.91-97, [http://www.academia.edu/28340778/Chor%C3%A9graphies_de_la_M%C3%A9moire_Le_film_Tango_1998_de_Carlos_Saura], (Consulté le 31/01/18).

GÉAL François, *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire*, Lyon, Aléas, 2006.

HONTANG Stéphanie, « Le corps dansant, trace d'un passé individuel et collectif, dans Tango de Carlos Saura », *Interlitteraria*, N°22, 2017, p.194-206, [<http://ojs.utlib.ee/index.php/IL/article/view/IL.2017.22.1.16>], (consulté le 09/11/17).

HIDALGO Manuel, *Carlos Saura*, Madrid, Ediciones JC, 1981.

LEFERE Robin, *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor Libros, 2011.

MILLÁN BARROSO Pedro Javier, *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Séville, Ediciones Alfar, 2009, [<https://www-digitaliapublishing-com.nomade.univ-tlse2.fr/visor/9149>], (Consulté le 07/10/17).

RODRÍGUEZ FUENTE Carmen, *Desmontando a Saura*, Barcelone, Luces de Gálibo, 2013.

THIBAUDEAU Pascale, *Carlos Saura: le cinéma en dansant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

El análisis fílmico :

AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, 3e édition Armand Colin, 2011.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, 3e édition Armand Colin, 2015.

CARMONA Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.

JULLIER Laurent, *Analyser un film: de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.

JULLIER Laurent et MARIE Michel, *L'analyse de séquences*, Paris, 4e édition Armand Colin Dunod, 2015.

MAGNY Joël et ROCHE SUÁREZ Carles, *Vocabularios del cine: palabras para leer el cine, palabras para hacer cine, palabras para amar el cine*, Barcelone, Ed. Paidós Ibérica, 2005.

La memoria, la identidad, la historia, el patrimonio :

AON Luciana, VAMPA María Soledad, "Arte y comunicación: aportes a la memoria colectiva", *Questión*, Vol 1, N°16, 2007, [<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/454/378>], (Consulté le 01/05/18).

AZALBERT Nicolas, « Histoires du nouveau cinéma argentin. De Historias breves (1995) à Historias extraordinarias (2008) ». *Cahiers des Amériques latines*, N° 69, mars 2012.

BATTITI Florencia, "El arte ante las paradojas de la representación", *Cuad.Cent.Estud. Diseño Comun*, N°41, 2012, p. 29-40, [<http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n41/n41a02.pdf>], (Consulté le 09/05/18).

BERNAND Carmen, *Buenos Aires, 1880-1936: un mythe des confins*, Paris, Éditions Autrement, 2001.

- COLMEIRO José, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelone, Anthropos, 2005.
- DAVALLON Jean, « Comment se fabrique le patrimoine ? », *Sciences Humaines*, Hors-série N° 36, 2002, [https://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabrique-le-patrimoine_fr_12550.html], (Consulté le 23/10/17).
- DÍAZ Carlos, «Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades.» *El oído pensante*, Vol. 1, N° 2, 2013, p.1-16, [<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2958>], (Consulté le 22/01/18).
- DURAND Jean-François, *Les métamorphoses de l'artiste: L'esthétique de Jean Giono. De Naissance de l'Odyssée à l'Iris de Suse*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000.
- GOYENA Héctor Luis, «El Tango en la Escena Dramática de Buenos Aires Durante la Década del Veinte.» *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, N° 1, 1994, p.93-109, [<https://www-jstor-org.nomade.univ-tlse2.fr/stable/pdf/3085950.pdf>], (Consulté le 23/01/18).
- LISKA María Mercedes, «La Revitalización del Baile Social del Tango en Buenos Aires: Neoliberalismo y Cultura Popular durante la Década de 1990», *Ethnomusicology Review*, Vol.18, 2013, p.1-21, [<https://www.ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/702.>], (Consulté le 13/11/17).
- MENDOZA GARCIA Jorge, “El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad”, *Casa del tiempo*, Vol II, N°17, 2009, p. 59-68, [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/17_iv_mar_2009/casa_del_tiempo_eIV_num17_59_68.pdf], (Consulté le 13/05/18).
- MIGUEZ MACHO Antonio, *Ni verdugos ni víctimas: actitudes sociales ante la violencia, del franquismo a la dictadura argentina*, Grenade, Editorial Comares, 2016.
- POLITI Daniel, LONDONO Ernesto, “Veintinueve argentinos fueron condenados a cadena perpetua en el juicio por ‘los vuelos de la muerte’ ”, *The New York Times ES*, [<https://www.nytimes.com/es/2017/11/29/argentinos-condenados-cadena-perpetua/>], (Consulté le 14/04/18).
- SHUMWAY Nicolas et AIRA César, *La invención de la Argentina: historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 2013.
- VILA Pablo, «Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina.», *Caravelle*, Vol. 48, N° 1, 1987, p.81-93, [http://www.persee.fr/docAsPDF/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2303.pdf], (Consulté le 23/01/18).

La intermedialidad, la intertextualidad:

CUASANTE FERNANDEZ Elena, “Tiempo de la narración y niveles narrativos en la literatura autobiográfica”, *Alpha (Osorno)*, N°40, 2015, [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012015000100002], (Consulté le 29/03/18).

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1989.

LLA-CREATIS, « Cartographier/*Mapping* », *Intermedialidades*, n°29, Presses de l’Université de Montréal, 2017, [<http://www.fabula.org/colloques/index.php?id=4154>], (Consulté le 29/03/18).

MÉCHOULAN Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, N°1, p.9-27, Presse de l’Université de Montréal, 2003.

Anexos

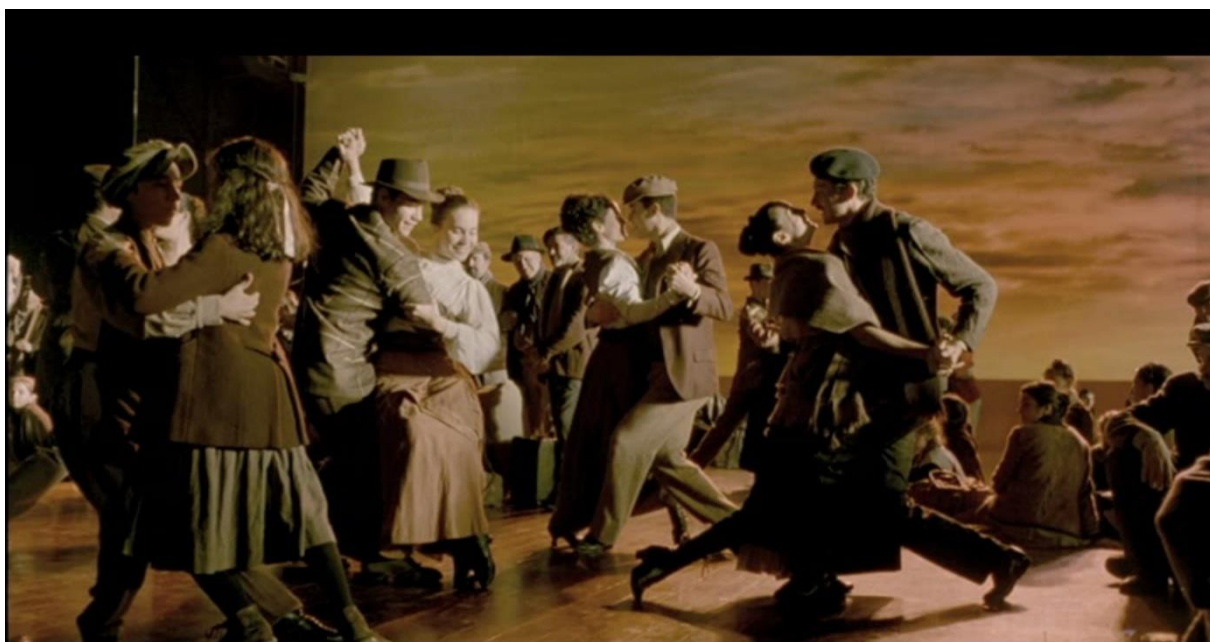


Figura 1: *Tango* de Carlos Saura, Minuto 01:39:18



Figura 2 : *Tango* de Carlos Saura, Minuto 01:30:25



Figura 3: *Tango* de Carlos Saura, Minuto: 01:26:43



Figura 4 : *Tango* de Carlos Saura, Minuto: 00:31:53

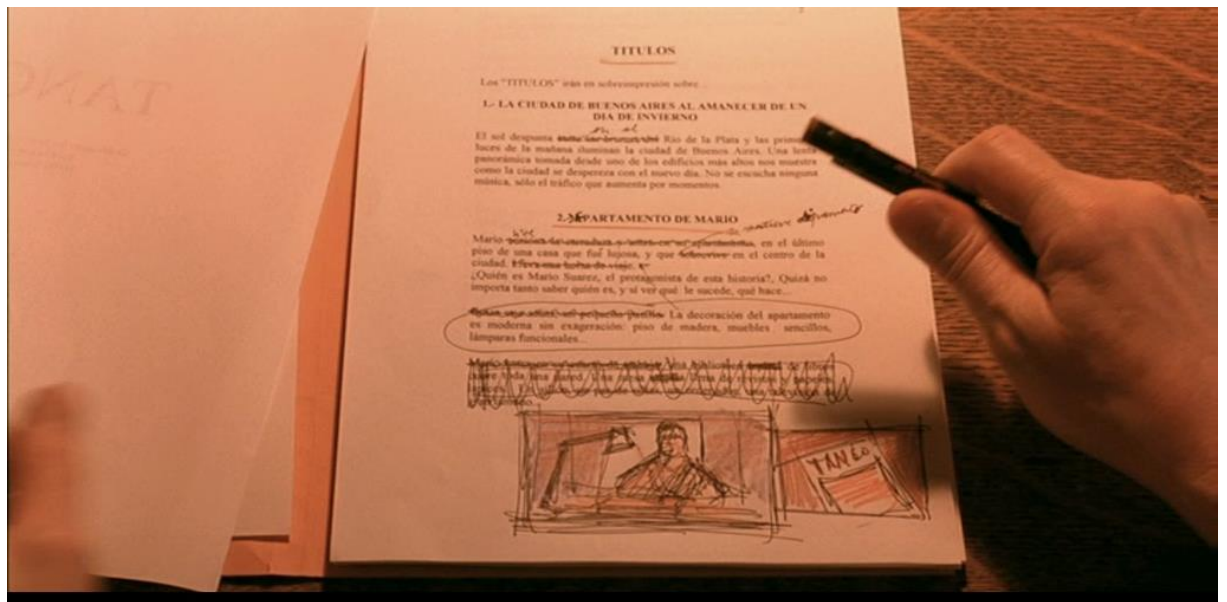


Figure 5 : *Tango* de Carlos Saura, Minuto 00:02:31



Figure 6 : *Tango* de Carlos Saura, Minuto 00:06:30



Figure 7 : *Tango* de Carlos Saura, Minuto 01:34:29



Figure 8 : *Tango* de Carlos Saura, Minuto 00:36:54



Figure 9 : *Tango* de Carlos Saura, Minuto 01:19:06



Figure 10 : *Tango* de Carlos Saura, Minuto 01:24:43