



## SESSÃO - 05

### 7. DOCUMENTAL ARGENTINO CONTEMPORÁNEO: LA IDENTIDAD CULTURAL A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES DE TANGO

*Natacha Muriel López Gallucci\**

#### **Resumen**

Pretendo analizar aspectos claves de la relación entre cine documental argentino y filosofía, retomando mi investigación de doctorado. Como recorte temático escogí cuatro documentales de jóvenes realizadores argentinos sobre tango. En las últimas décadas se produce un número importante de documentales que comparten el mismo momento histórico con el Nuevo Cine Argentino y dialogan sobre la crisis política, social y cultural que vive el país. Dichos documentales otorgan voz a las poéticas del tango elevando la imagen hacia una nueva síntesis estética. La captura de esta representación popular latinoamericana acciona dispositivos subjetivos y narrativos autobiográficos e interpela axiológicamente el papel del tango en el cine argentino, así como sus usos a nivel mundial. Resaltamos los mecanismos de ruptura con el cine comercial destacando las entrevistas, los ensayos, las performances artísticas y la reconstrucción histórica.

**Palabras clave:** Documental; subjetividad; tango; identidad

#### **Resumo**

Tenho a intenção de discutir os principais aspectos da relação entre o documentário argentino e da filosofia, retomando minha pesquisa de doutorado. Como recorte do tema que eu escolhi: quatro documentários por jovens argentinos de tango. Nas últimas décadas, foi produzido um importante número de documentários que partilham o mesmo momento histórico, com o novo cinema argentino e um diálogo sobre a crise política, desenvolvimento social e cultural no país. Estes documentários dão voz à poesia do tango aumentando a imagem em direção a uma nova composição estética. A captura desta representação popular latino-americana e dispositivos subjetivos e narrativos autobiográficos interpelando axiológicamente o papel do tango no cinema argentino, e seus usos a nível mundial. Ressaltamos os mecanismos de ruptura com o cinema comercial destacando entrevistas, ensaios, performances artísticas e a reconstrução histórica.

**Palavras-chave:** Documentário; subjetividade; tango; identidade

\* Doctora en Filosofía (IFCH, UNICAMP). Actualmente realiza su investigación sobre cine documental y tango en el Departamento de Multimedia (Doctorado en Cine, IA, UNICAMP). Coordina el G.T. de Tango & Cultura del Río de La Plata (Casa do Lago, Preac, UNICAMP) y participa del grupo *Outrarte* (IEL, UNICAMP). Sus trabajos se desarrollan dentro del ámbito de la Estética Contemporánea, con énfasis en la Filosofía del Sujeto y el Psicoanálisis. Entre los autores e temas desarrollados por la autora se encuentran: Filosofía del Lenguaje, Memoria e Sujeto, Cuerpo y Transculturización, Performance, Tango-danza, W. Benjamin, J. Hamann, M. Proust, S. Freud, J. Lacan, entre otros. Email: natacha\_muriel@hotmail.com



## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

«ai voulu montrer comment cet art loin d'être un futile divertissement, loin d'être une spécialité se bornant à la production de quelques spectacles, à l'amusement des yeux qui le considèrent ou des corps qui s'y livrent, est tout simplement une poésie générale de l'action des êtres vivants.» Paul Valéry<sup>1</sup>

“Pero - y eso es lo sorprendente -, si los hermanos Marx hubieran sido solo un espectáculo de cabaret, probablemente no tendríamos ningún recuerdo de ellos. Entonces hay una operación particular en el cine que consiste en elevar el varieté, en construirle una dirección universal, y finalmente integrarlo en una nueva síntesis.” Alain Badiu<sup>2</sup>

### Introducción

Pretendo desarrollar en esta comunicación algunos de los tópicos que componen mi doctorado en curso el cual investigo la relación entre cine documental argentino contemporáneo y la performance<sup>3</sup> de tango. He escogido un corpus restringido a cuatro documentales realizados a partir de los años 90 en Argentina, en que son retomadas las vidas artísticas de personajes reales ligados al tango. La situación del país en el momento histórico en que son realizados estos documentales es de honda crisis ética y política<sup>4</sup>. Dicha crisis provocó una profunda reflexión cultural y propició el nacimiento del denominado Nuevo Cine Argentino. Con ese movimiento dialogan también los documentales escogidos.

He tomado los siguientes docu-

mentales: a) *Quereme así (piantao)* – documental de 1997, dirigido por Rodolfo Pagliere con libro de Eliseo Álvarez, en que se narran momentos claves de la vida y las ideas de Astor Piazzolla; b) *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* – documental de investigación de 2003, dirigido por Sergio Wolf y Lorena Muñoz, acerca de la vida y prematura retirada de los palcos de la cantante Ada Falcón. Finalmente, dos documentales de proceso: c) *Si sos brujo* – de 2006, dirigido por Carolina Niel, sobre la formación de la Orquesta Escuela de Tango de Buenos Aires y d) *Milena baila el tango...con Ezequiel Farfaro*, acerca de un proceso creativo, (2005), documental dirigido por Rodrigo Peiretti.

Parto de una hipótesis inicial de trabajo, a saber, que la imagen producida como interfase entre el tango y el cine documental, se encuentra atravesada por gestos filmicos no hegemónicos y de carácter participante. A través de esos gestos cada realizador entra en el ritual del tango y transforma cualitativamente las manifestaciones que captura desde varios puntos de vista, elevándolas hacia una nueva síntesis<sup>5</sup>. En los documentales estudiados, la voz, la música y la danza no se recubren; en verdad, operan transformando la narrativa tradicional en una trama poética de cariz experimental. Los caracteres de estos textos filmicos<sup>6</sup> nos permiten pensar que cada acto performático puede tornarse organizador formal de las expresiones biográficas y au-





## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

tobiográficas. Puesto que el concepto de performance, por sí solo, incrementa una provocación al debate ético acerca de los límites entre ficción y realidad planteados desde siempre en el cine documental. El registro del acto creativo y los conflictos de estos personajes reales nos hace testigos de diversos hallazgos subjetivos. El espectador puede trascender así la escena del tango (entendida como espectáculo de atracción) y acceder a la realidad subjetiva y cultural concreta de los procesos de creación de ella emergentes.

### *Documental y la etnia*

Para comprender el rol de estos nuevos documentalistas y antes de enfocar nuestro análisis en escenas concretas, propongo un breve recorrido histórico que evidencie aspectos importantes de la relación entre el tango y el cine argentino.

Con la invención del cinematógrafo y su prematura llegada a Buenos Aires, poco tiempo pasó para que las imágenes de tango invadiesen las capitales europeas. El cine mudo destacaba uno de los aspectos más interesantes del punto de vista estético y visual del tango: la danza. Tiempo antes de que Chaplin hubiese filmado *Tango Tangles*<sup>7</sup> o Valentino *Los Cuatro jinetes del Apocalipsis*<sup>8</sup>, un pionero de la casa Lepage, Eugenio Py, registra en Buenos Aires el corto *Tango criollo*<sup>9</sup> (1901 ou 1906<sup>10</sup>). Hoy perdido, ese cor-

tometraje de cuatro minutos de duración mostraba imágenes coreográficas de una pareja de bailarines, él conocido como el “negro” Agapito. Si como sostiene Valery, danzar no es apenas caminar<sup>11</sup>, cuáles serían los caracteres relevantes del tango que llevaron a Eugenio Py a incluir esta danza entre los hechos sociales de la época?

En su libro *Le Tango*<sup>12</sup>, el antropólogo francés Remi Hess narra el furor que causó la exhibición de cierto cortometraje presentado en París en 1901 (probablemente *Tango criollo*<sup>13</sup>). Esas imágenes documentales llevaban para el viejo continente diversas manifestaciones sociales de América del Sur y significaron el registro de un dispositivo performático absolutamente diferenciado en la historia mundial de la danza. La pareja registrada por Py bailaba una danza autóctona cuyos movimientos y abrazo desintegraban totalmente los padrones europeos del vals o la polka. Aunque se tratase de cine silencioso, hay en los bailarines de tango una marcación temporal visualmente perceptible por la utilización del ritmo hasta entonces inédita en la historia de la danza; ese solo hecho perceptible a la mirada produjo tanto rechazo como adeptos y levantó sospechas sobre su origen.

El abrazo de tango fue concebido, probablemente durante los cuarenta años de guerras internas en América del





## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

Sur que siguieron a la independencia de España, entre 1810 y 1850. Tal vez como residuo del abrazo que los *mestizos* y *pardos* (batallones enviados para luchar en las fronteras) recibían al danzar con las prostitutas (*soldaderas* o *cuarteleras*). Después de la unificación Argentina, la sociedad es forzada a tener una identidad nueva que debería entonces ser creada. Nuevos símbolos e intereses apuntaron para el puerto de Buenos Aires y, en ese contexto, el abrazo de tango se tornó casi una necesidad social, reuniendo en el lupanar tanto sexo, como raza y clase.<sup>14</sup>

El público europeo asoció rápidamente el tango a su provocante abrazo, antes de que pudiese ser captada la honda comunión entre la danza, la música y las formas de la canción que comenzaban a consolidarse en el Río de La Plata. Es una consecuencia lógica si pensamos que el público europeo y estadounidense accede al tango, en primera instancia, a través del cine y su poder disociar la imagen visual. Aún mas porque el tango como el Jazz eran estilos en pleno *status nascendi*.

Existiría una distancia mínima en el posicionamiento de la cámara para el registro del baile? Habría acercamientos específicos de los pies de los bailarines? Sería acompañada la proyección con la música de verdaderos tango? Podemos inferir por otras películas de esa época que se trataba de una cámara fija y distante,

semejante a la escena panorámica de baile en *Nobleza Gaucha* (1915)<sup>15</sup>. La escena arquetípica de las parejas danzando tango en el burdel no solamente es un cuadro de época sino que muestra los peligros del ambiente urbano y de la noche porteña. Otro parangón para pensar el registro de la danza podría *Mosaico Criollo* (1929), cortometraje en que la cámara fija tuvo que ser distanciada y aislada para que el zapateo del malambo no produjera movimientos indeseados. Este corto ya estaba acompañado por la música sincronizada grabada en sistema Vitaphone. En verdad no sabemos como filmó Py su cortometraje o si lo acompañaba en la proyección algún tema musical específico. Sin embargo, la imagen de la cadencia sincopada del tango, el contrapunto entre miembros inferiores y superiores, la concatenación de movimientos entre el hombre y la mujer, en resumen, toda la batería de *células coreográficas originarias* que resaltan la mágica armonía del abrazo, no hicieron más que llamar su atención. Tampoco parece tan azaroso que Py escogiese al negro Agapito. Representantes de la mezcla de razas en el Río de La Plata, cuyo nuevo estilo se basaba en una técnica corporal signada por desplazamiento y cortes fundamentalmente improvisados.

Si bien el origen del tango comparte ese momento histórico con el surgimiento del jazz y del cine<sup>16</sup>, es este último el que les ofrece a ambos





## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

el verdadero impulso internacional, cautivando la mirada de un público de masa heterogéneo<sup>17</sup>. Según el compositor Pompeyo Camps, es posible establecer cierto paralelo histórico entre el ragtime, en los Estados Unidos y el tango en la Argentina; ambos géneros de raíz africana se proyectaron desde América e impusieron en el Viejo Mundo.<sup>18</sup> Entre los antecedentes africanos del tango se encuentra la *Habanera*<sup>19</sup> cubana, también danzada en España y el *Candombe*, ritmo practicado por los negros<sup>20</sup> como ritual de danza y tambores, tanto en Montevideo como en Buenos Aires<sup>21</sup>. El tango y el jazz albergan una nueva concepción del *tempo*, modificando la atención de los intérpretes y del público. El cuerpo manifiesta en su conexión con la tierra todo su peso existencial.

Se consolida así una nueva expresión coreográfica performática por excelencia cuyas técnicas de movimiento serían codificadas con el tiempo sin perder el vínculo inicial con la improvisación. Para Marcel Mauss<sup>22</sup> el estudio de las técnicas corporales, entre ellas las del movimiento cotidiano, constituyen una larga tradición entre los estudios antropológicos, resaltando el papel del cuerpo como construcción social, cultural e individual. Al tiempo que esos estudios son constantemente actualizados a través del análisis y observación de rituales<sup>23</sup> y de las performances en situaciones cotidianas (*off-stage*<sup>24</sup>), donde lo que se

muestra no termina de develar el sentido de aquello que permanece oculto. Este es el caso de la improvisación de tango observable en las prácticas habituales en todo el mundo. Según la mirada antropológica de Remi:

“Jusqu’a maintenant, personne n’a vraiment explique l’improvisation qui spécifie le tango et qui fait que, même si l’on peut dégager des figures, Il y a un moment où l’on entre dans l’improvisation pure. Littré nous explique qu’improviser, c’est faire sans préparation et sur le champ des vers, la musique, un discours, voire un dîner ou encore au sens figuré un système, une explication, en les donnant, en les exposant sans préparation. Le tango est donc improvisation, comme beaucoup de choses qui émergent vers 1900 (jazz, art contemporaine, etc.). Mais définir l’improvisation du tango, c’est tenter de comprendre, a l’intérieur et à l’extérieur du couple, l’expérience existentielle différente, bien que simultanée, du rapport au temps, du rapport à la responsabilité que vivent le danseur, la danseuse et ceux qui le regardent.”<sup>25</sup>

Para Hess, el tango-danza comporta un ritual a la altura de la performance teatral estableciendo una relación existencial entre la pareja de bailarines y los espectadores. Dicha relación en que juega un papel importante lo corporal es una relación perceptiva y también propioceptiva. Para quien conduce la danza remite a una clara anticipación temporal del movimiento y a la responsabilidad por el cuerpo de su pareja; mientras que ambos asumen un proceso de creación frente a la mirada





Sessão de Comunicações Coordenadas 05

## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

del otro (público-director-cámara). Estos conceptos son cruciales para pensar como funciona el proceso performático en actos en los que no hay público como sucede durante la filmación del tango-danza. La cámara ocupa un lugar activador de la relación existencial.

Es importante destacar que la pareja bailando tango estructurada como la *femme fatale* y el macho latino han sido fetiche de muchos realizadores en la historia del cine mundial, acorde a lo que Savigliano llama la tentativa de “manufacturar exotismo”. Nos interesa destacar aquí el posible papel desarticulador del fetiche a partir del momento en que se registra a los performers durante la improvisación o durante procesos en que emerge más cabalmente la polisemia de la danza. Este otro tipo de experiencia integra también la performance musical y la canción. Tomemos como ejemplo el documental *Si sos Brujo* que narra la historia del contrabajista Ignacio Varchausky al intentar crear una la Orquesta escuela de tango de Buenos Aires. Una bellísima escena nos interesa del punto de vista performático, es la escena en que la hija de Emilio Balcarce (director de orquestas de tango) canta un tango en la cocina, acompañada por su padre en el bandoneon. En este marco la performance en *vivo* frente a un público íntimo y la cámara del registro documental pueden tornarse un espacio

realmente existencial de resistencia contra los discursos hegemónicos y los productos *for export*.

Detengámonos brevemente en el concepto de improvisación en la danza, pues este posee pautas diferentes que en la música y la canción. Camps destaca la necesidad de diferenciar las pautas de improvisación que han seguido los músicos de jazz y los de tango. Los primeros encaran la música a partir de una pauta regida por los padrones armónicos del blues, derivaciones del ragtime y una actitud ritual (músico-cantante-bailarines-espectador) propia de los *negros spirituals*. Diferentemente, los músicos de tango en su forma orquestal tradicional no improvisan sobre un esquema armónico (y fundamentalmente a partir de los años 20' con la implementación de arreglos impuesta por Julio de Caro), ni dependen en su presentación del *animus* del público. Lo que se ejecuta es una pieza arreglada profesionalmente según los criterios estilísticos que van surgiendo en los ensayos de cada orquesta o autor<sup>26</sup> con el tiempo. En la época de oro del tango muchas orquestas comenzaron a tomar en cuenta la animosidad de los bailarines en la pista como guía de sus propios arreglos. Este carácter estilístico ampliamente variable (*el sello de cada orquesta*) se percibe claramente en el documental *Si sos Brujo* durante las sesiones de ensayo con diferentes directores de orquesta. Los alumnos



**EXTRAPRENSA**

EDIÇÃO ESPECIAL 1005



## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

toman conciencia de las posibles vertientes estilísticas que puede tomar la interpretación.

La improvisación obtiene un estatus diferenciado en la danza. Desde este punto de vista el tango alcanza una orientación ritual, prácticas cotidianas que congregan a los participantes activamente como performes, característica de las Milongas (salones de baile) y de ciertos procesos específicos de creación. Un ejemplo de éstos son los planos cortos y contrapicados que registra Rodrigo Peiretti a partir de las improvisaciones de baile en el documental *Milena baila el tango...*<sup>27</sup>. En el marco de una narrativa autobiográfica, Milena Plebs y Ezequiel Farfaro buscan un estilo personal y se rigen por un sistema asistemático de improvisación semejante al de los músicos de jazz pero también utilizado en la danza contemporánea. Un desafío corporal que busca la precisión en la escucha musical de los bailarines y nuevos abordajes del movimiento sin perder, cada uno, su historia artística personal.

Cuando el dispositivo filmico<sup>28</sup> se adentra en el ritual del tango, observamos que el realizador provoca recortes de aspectos sensibles, tímbricos y corporales que, sin embargo, no despojan la performance artística de su contexto urbano de emergencia. De hecho, ese contexto no es un conjunto o ambiente preestablecido en que la cámara se sitúa. Es a través

de invocación participante que el contexto se resignifica en cada encuadramiento como experiencia de la mirada.

### *El cine argentino*

En historia del cine argentino y formando parte de la expresión estética del drama social-urbano<sup>29</sup>, el tango fue incorporado rápidamente a la ficción cinematográfica por José Agustín Ferreyra, Luis M. Barth, Luis C. Amadori, Mario Soffici, entre otros. Sin embargo, la mayoría de los documentales realizados en el país provienen de los años 50. En este período, definido como tardío dentro del cine clásico argentino, Simon Feldman realiza *Tango Argentino* (el primer documental propiamente dicho) que lleva ese título en homenaje al título pionero que diera Py a su cortometraje. En 1951, Lucas Demare filma *Derecho Viejo*, que narra la vida de Arolas (*“El Tigre”*), uno de los primeros bandoneonistas reconocidos de tango. En 1952, el mismo director presenta *Mi noche triste*, recreando la vida del poeta Pascual Contursi. Acompañando el fin de ese período clásico<sup>30</sup>, aparece *Adiós Muchachos*<sup>31</sup> (1955) de Armando Bó, dedicado a la vida del pianista y compositor Julio César Sanders.

Este panorama documental cambia rotundamente a partir de los años 90 en la Argentina. Crece drásticamente el número de rodajes, el interés por producirlos y su distribución interna. Se trata





## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

de un caudal de más de treinta películas realizadas en menos de veinte años, síntoma de un cambio radical, no solo de la mirada de los realizadores sino también del público argentino. La incertidumbre política y social invoca nuevas formas de representación de lo propio y el se ve reflejado en muchas de esas historias.

En entrevista otorgada a *La Nación*<sup>32</sup>, Pedro Ochoa afirma que en los años 90', y después de un período de latencia (post Piazzolla/Solanas<sup>33</sup>), los porteños participan de un fenómeno inédito en los cines: inúmeros filmes de ficción poseen escenas de tango o incluyen tango en su banda de sonido. No se trata solamente de producciones europeas o norteamericanas sino orientales, venezolanas, británicas, portorriqueñas, brasileras y argentinas, que manifiestan una mirada no hegemónica ni colonialista del tango. Y en este contexto en que ya no se filma *con tangos* para ese "otro", sino para un público latinoamericano, ¿cuál es la realidad que vive el cine documental en Argentina?

Lejos de cierta tradición negativa que según el Gustavo Santaolalla<sup>34</sup> marcó históricamente al documental en la Argentina, pues era visto como un producto menor, hay actualmente una necesidad de registrar historias en detalle, así como ese aspecto gregario, convocante propio de la danza y la música. Para el realizador significa un espacio de

captura de la corporalidad, la voz de artistas profesionales y no profesionales, de performers, muchos de ellos en tránsito por el mundo o en situación de cierta precariedad, que narran sus propias historias. Se busca un territorio multimedial de comunicabilidad acorde al creciente interés académico por el tango, objeto de estudios de teoría literaria, de antropología cultural, de musicología, historia y filosofía. No podemos dejar de observar que, desde una perspectiva global, según previene Ramón Pelinsky, el tango se impone como manifestación nómada y forma parte de los procesos globales de la cultura contemporánea. A tal punto que los fenómenos musicales y coreográficos, cristalizados ya por la media comercial, desencadenan la aparición de formas mestizas de calidades diversas, siendo estas formas respuesta a una demanda de mercado transcultural.<sup>35</sup> Para Pelinsky estas manifestaciones de la diáspora del tango en el mapa global presentan una realidad poliédrica que cuestiona el género como representante de una identidad cultural unívoca. A diferencia del producto tanguístico presentado como cliché para un público extranjero falsamente tenido por lego, los documentales referenciados muestran como la realidad del cine documental esta siendo siempre construida por un cuidadoso trabajo de montaje. El documental argentino contemporáneo dialoga de manera crítica, por un lado, con esa larga tradición que







## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

unió al cine con el género tango y cuya axiología remite al devenir del drama social-urbano y, por otro lado, con las propuestas poéticas del Nuevo Cine Argentino.

Un arduo trabajo de montaje fue realizado por los directores del documental *Yo no se que me ha hecho tus ojos*, Sergio Wolf y Lorena Muñoz. Al descubrir que la cantante Ada Falcón se encontraba viva y registrarla en las que fueron sus últimas imágenes, los directores comienzan una cruzada inédita para recrear su historia. Ante la falta de material de archivo que se perdió casi totalmente, los directores tuvieron que realizar una ardua búsqueda (entre películas de la época) y suplantar las imágenes con el fin de recrear un momento histórico muy específico. La recreación en imágenes de la época vivida por Ada Falcón es la ventana por la cual los directores se interrogan el presente, haciendo una fuerte crítica a la actualidad artística y social en Argentina.

*Quereme así (píantao)* es otro documental que pretende recrear una vida artística controvertida. La voz e imagen del propio Piazzolla conservadas en imágenes de archivo componen el núcleo central de la narrativa documental. Se suman una voz narrativa y también escenas de ficción. Pagliere convoca actores para realizar la dramatización de ciertos momentos de la vida de Piazzolla

y músicos<sup>36</sup> que participan como actores reales interpretando en el bandoneon diversos clásicos de la obra piazzolleana. Cada acto performático posee su propia sonoridad y está situado en un escenario real diferente importante en la travesía de Astor Piazzolla<sup>37</sup>. Lado a lado con la ficción, la performance apela en su metáfora a la polifacética odisea piazzolleana por el mundo intentando transmitir el sentido de su obra. En palabras de Piazzolla, -“soy un compositor ‘argentino’ de música contemporánea”.

### *Algunas conclusiones*

El análisis de estos textos filmicos, por excelencia polifónicos y cuyos realizadores mantienen una relación participante, muestra una estructura relativamente estable que hace posible detectar entre las diferencias preformativas que plantea la danza, la música y la canción denominadores comunes para pensar el documental argentino contemporáneo. Estos documentales funcionan como bisagra estableciendo un dialogo entre los modelos espectaculares de representación del tango en la Argentina y la situación del tango post crisis en los años 90. El estudio del documental argentino contemporáneo se plantea como un espacio cinematográfico de tensión intracultural.

La reflexión filosófica suscitada se extiende a los valores éticos y saberes





## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

populares del tango, genero que surge como catalizador de la crisis social cuestionando, desde la tradición, las identidades culturales emergentes. En este sentido y a modo de conclusión destacamos algunos aspectos de la relación entre el tango y el cine documental contemporáneo en Argentina:

se revelan al público en oposición a cualquier exotismo. Tópico que propicia un espacio de interrogación artística por fuera de la ética del cine espectáculo<sup>39</sup>.



1. En principio observamos una estructura narrativa no clásica<sup>38</sup> que combina creativamente *voz over*, entrevistas, ensayos, imágenes de archivo de espectáculos y manifestaciones performáticas rituales con actores reales como son las milongas o prácticas de tango;
2. La tendencia a transformar estas narrativas biográficas y de proceso en una presentación histórica actual. Se realiza una relectura de la historia del tango confrontando el tiempo y al espacio “tradicional” con situaciones cotidianas;
3. La autorreflexión estética de los artistas sobre su propia situación cultural, de género, política y social del país; y, por último,
4. La búsqueda de un espacio de experimentación filmico en que el sonido y la imagen, así como las marcas del director,

### Referencias bibliográficas

- BERTI, Eduardo (2001) *Primer tango en París* Jornal La Nación, Suplemento Cultura [09.12.2001]. <http://www.sololiteratura.com/berti/bertiprimertango.htm>
- BORGES, J. L. (1930) *Evaristo Carriego* in: *Obras Completas*, Vol 1. Barcelona: Emecé, 1996.
- CAMPS, Pompeyo (1976) *Tango y Ragtime Servicio Cultural de EEUU*.
- CANETO, Guillermo – CASSIRELLI, Marcelo y Otros (1996) *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina. p.84 - 5.
- COUSELO, Jorge M. (1977) *El Tango en el Cine*. La historia del tango, Tomo 8. Vol. 1, Buenos Aires: Corregidor.
- DELEUZE, Gilles (1983) *Cinèma 1, L'image movement* Paris: Seuil.
- GOFFMAN, Erving. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday.
- HESS, Remi (1996) *Le Tango*, Paris:





## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

PUF

MAUSS, Marcel (1974) *As Técnicas Corporais* In: Mauss, Marcel, Sociologia e Antropologia, São Paulo: EDUSP.

MITTELMAN, Mario *El tango en el cine mudo argentino* (Inédito) citado por HORTVARTH, Ricardo (2006) In: *Esos malditos tangos*. Buenos Aires: Biblos, p.69.

PEIRANO, Mariza. (2000) *A Análise Antropológica de Rituais*. Serie Antropología #270. Brasília: Departamento de Antropología, Universidade de Brasília. Mimeo.

SAVIGLIANO, Marta (1995) *Tango and the political economy of passion* Oxford: Westview.

SANCHEZ BIOSCA, V. (1999) *Sombras de Waimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

SANTAOLALLA, Gustavo - *Entrevistado por Sylvia Colombo* (Folha de São Paulo) 05/05/2009. Productor del documental *Café de los Maestros* (Argentina/ Estados Unidos/ Brasil, 2008, en castellano) Dirección: Miguel Kohan.

### Filmografía

*Café de los Maestros* (Argentina/ Estados Unidos/ Brasil) Dirección: Miguel Kohan, 2008.

*Quereme así (píantao)* (Arg.), Dirección: Rodolfo Pagliere, 2007.

*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (USA.) Dirección: Rex Ingram, 1920-1.

*Milena baila el tango...con Ezequiel Farfaro. Acerca de un proceso creativo,*

(Arg.), Dirección: Rodrigo Peiretti, 2005.

*Si sos brujo* (Arg.), Dirección: Carolina Niel, 2006.

*Tango Tangles* (USA.) Dirección: Mack Sennett, 1914.

*Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003) Dirección Sergio Wolf e Lorena Muñoz

### Notas

<sup>1</sup> VALERY, Paul (1960) *Philosophie de la danse* In: *Ouvres* Tome II, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris : Gallimard, p.1042

<sup>2</sup> BADIU, Alain (2004) *El cine como experimentación filosófica* In: *Pensar el cine. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial, p.44

<sup>3</sup> En términos generales entendemos por *Performance* aquella manifestación artística en que la relación tiempo/espacio/cuerpo/público está caracterizada por ser experimental, altamente provocante y no convencional; la improvisación y la sorpresa cumplen allí un fuerte papel. COHEN, Renato (1989) *A performance como linguagem. Criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Perspectiva.

<sup>4</sup> La crisis económica y política producto de las doctrinas neoliberales aplicadas en Argentina desde el gobierno menemista eclosiona en 1991 en el abandono del gobierno por parte del Presidente De La Rúa, produciendo movimientos sociales de protesta y la desarticulación del sistema político argentino.





## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

<sup>5</sup> BADIU, Alain (2004) *El cine como experimentación filosófica* In: *Pensar el cine. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial.

<sup>6</sup> SANCHEZ BIOSCA, V. (1999) *Modelos de representación y textos filmicos*. In: *Sombras de Waimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux, p.29.

<sup>7</sup> *Tango Tangles* (USA.) Dirección: Mack Sennett, 1914

<sup>8</sup> Los cuatro jinetes del Apocalipsis (USA.) Dirección: Rex Ingram, 1920-1.

<sup>9</sup> Estos cortometrajes pertenecían a una colección que llegó a ser exhibida en Paris (Francia), Saint Louis (Estados Unidos), Milán (Italia) y el Vaticano. MITTELMAN, Mario *El tango en el cine mudo argentino* (Inédito) citado por HORVARTH, Ricardo In: *Esos malditos tangos*. Buenos Aires: Biblos, p.69. COUSELO, Jorge M. (1977) *El Tango en el Cine*. La historia del tango, Tomo 8. Vol. 1, Buenos Aires: Corregidor, p.1294

<sup>10</sup> Los historiadores ofrecen diversas versiones sobre la fecha de registro de este cortometraje que inaugura el largo romance entre el tango y el cine: "El 2 de julio [de 1906] se estrenó en el Salón del Sud [Buenos Aires] *Tango criollo*, de Eugenio Py, primero e modesto antecedente del "musical" a la argentina. Citada erróneamente por algunos historiadores como *Tango argentino*, se le atribuyo una fecha de rodaje mucho

anterior, en 1901". CANETO, Guillermo – CASSIRELLI, Marcelo y Otros (1996) *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina. p.84 - 5. BERTI, Eduardo (2001) *Primer tango en París* *Jornal La Nación*, Suplemento Cultura [09.12.2001]. <http://www.sololiteratura.com/berti/bertiprimertango.htm>

<sup>11</sup> VALERY, Paul (1960) *Philosophie de la danse* In: *Ouvres* Tome II, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris : Gallimard

<sup>12</sup> HESS, Remi (1996) *Le Tango*, Paris: PUF, p.111.

<sup>13</sup> idem

<sup>14</sup> SAVIGLIANO, Marta (1995) *Tango and the political economy of passion* Oxford: Westview. p.31

<sup>15</sup> *Nobleza Gaucha* dirigida por Cairo y De La Pera es considerada un icono del cine mudo argentino y es también uno de las pocas películas rescatadas del período. Su éxito en argentina y su exportación a España asentaron las bases de una industria cinematográfica sujeta a los avatares da Primera Guerra mundial.

<sup>16</sup> CURUBETO, Diego (1998) *Babilonia gaucha. Hollywood y la Argentina: del cine mudo a Evita*, Buenos Aires: Sudamericana.

<sup>17</sup> Recordemos el éxito de la película *The jazz Singer* (1927), uno de los primeras películas sonoras en los Estados Unidos,





## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

y del éxitos de la película *Tango!* (1933), en Argentina.

<sup>18</sup> CAMPS, Pompeyo (1976) *Tango y Ragtime* Servicio Cultural de EEUU.

<sup>19</sup> Danza de raíz negra cubana bailada también en España. “El acompañamiento de la habanera, que es de esencia africana, como quedará demostrado en la ejemplificación de este ensayo, fue para el músico rioplatense el equivalente de la marcha y la polca para el negro estadounidense.” CAMPS, Pompeyo (1976) *Tango y Ragtime* Servicio Cultural de E.E.U.U., p.7.

<sup>20</sup> Gran parte de la población negra en el Río de la Plata tuvo, obviamente, el mismo origen que aquella en el resto de América: la esclavitud. Pero la forma, evolución y destino de los africanos en el territorio del Río de la Plata no era el campo: los negros fueron utilizados especialmente como servidores domésticos, artesanos y, también, enviados a luchar en las guerras de independencia (batallones de “pardos” y “morenos”) y la guerra entre Argentina y Paraguay.

<sup>21</sup>Entre sus antecedentes también encontramos la épica de la *milonga de campo*, los *tangos criollos* y la transfiguración producida por la experiencia cultural de las camadas migratorias que llegaron al Río de La Plata<sup>22</sup>. Esa tradición cultural introducida por el inmigrante que transforma la *milonga* orgullosa y peleadora de los gauchos (admirada

por el escritor J.B. Borges) en el tango como hoy lo conocemos: un canto a las pasiones perdidas, a la casa de la infancia, a la madre, la pobreza, el fatalismo y el desarraigo en general.

BERTI, Eduardo (1999) *Borges y el tango*. Magazine Littéraire, París, Visitado 10/11/2009, <http://www.sololiteratura.com/berti/bertiborgesy.htm> BORGES, J. L. (1930) *Evaristo Carriego* In: Obras Completas Vol. 1. Barcelona: Emecé, 1996 BATES, H. & BATES, L. J. (1936) *La historia del tango. Sus autores* Vol. 1, Buenos Aires: Ediciones de los Talleres Gráficos de la Cía. General Fabril Financiera; BORGES, J. Luis (1930) *Evaristo Carriego* In: Obras Completas Vol 1. Barcelona: Emece, 1996; VARELA, Gustavo (2005) *Mal de Tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>23</sup> MAUSS, Marcel (1974) *As Técnicas Corporais* In: Mauss, Marcel, Sociologia e Antropologia, São Paulo: EDUSP.

<sup>24</sup> PEIRANO, Mariza. (2000), *A Análise Antropológica de Rituais*. Serie Antropología #270. Brasilia: Departamento de Antropología, Universidade de Brasilia. Mimeo.

<sup>25</sup> GOFFMAN, Erving. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday.

<sup>26</sup> HESS, Remi (1996) *Le Tango*, Paris: PUF, p.22- 23.

<sup>27</sup> Desde el origen del tango canción, el





## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

mediático Carlos Gardel se transformaría rápidamente en un pionero del Clip musical y del estilo personal, representando un formato estable de cada tema con influencias tanto de la música folclórica como de la música clásica.

<sup>28</sup> *Milena baila el tango... con Ezequiel Farfaro. Acerca de un proceso creativo, (Arg.)*, Dirección: **Rodrigo** Peiretti, 2005.

<sup>29</sup> Según Rodrigo Peiretti, director de *Milena...* el aborda el registro documental improvisando y ocupando el espacio escénico con los bailarines. (El director manifiesta estas ideas en conversación particular en Enero de 2010).

<sup>30</sup> La categoría de análisis Drama social-urbano (en la que se sitúan los primeros Films sonoros como *Tango!* (1933), de Moglia Barth; *Dancing* (1933), de Moglia Barth e *Los tres berretines* (1933), da (Equipe Lumiton) se opone a la del modelo del Drama social-folclórico con la que convive. Ambos, modelos cumplieron entre 1933 y 1956 un papel hegemónico en la producción de espectáculos en Argentina. El tango obtiene en el modelo del Drama social-urbano un papel principal, mostrando el continuo contraste entre la ciudad y el campo, la civilización y la barbarie. Diversas consideraciones sobre el Drama social-folclórico fueron desarrolladas por Lusnich In: LUSNICH, Ana Laura (2007) *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos

Aires: Biblos.

<sup>31</sup> Según afirma Claudio España, tres serían los períodos del cine argentino: el período silencioso entre 1896 y 1932; el período clásico entre 1932 y 1956 (momento en que surgen los Films sonoros sin discos como los del sistema *Vita-phone*); y, a partir de allí, la modernidad industrial y el cinema de autor. España toma 1956 por ser el año en que se promulga la Ley de Cinematografía Nacional en Argentina. In: ESPAÑA, Claudio. Org. (2000) *Cine Argentino. Industria y Clasicismo I y II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

<sup>32</sup> Música de Francisco Tropoli e Osvaldo Fressedo.

<sup>33</sup> MARTÍNEZ, **Adolfo C.** *Entrevista a Pedro Ochoa*. Diario *La Nación* 20 de noviembre de 2003, Sección Espectáculos, p. 6.

<sup>34</sup> *Sur (Arg./ Fr.)* Dirección: Pino Solanas, (1987) 1988.

<sup>35</sup> SANTAOLALLA, Gustavo - *Entrevistado por Sylvia Colombo* (Folha de São Paulo) 05/05/2009. Productor del documental *Café de los Maestros* (Argentina/ Estados Unidos/ Brasil, 2008, en castellano) Dirección: Miguel Kohan.

<sup>36</sup> PELINSKY, Ramón (2000) *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango* Buenos Aires: Corregidor, p. 36-7.

<sup>37</sup> Netor Marconi, Leopoldo Federico, Daniel Binelli, Raúl Garello y Rodolfo





Sessão de Comunicações Coordenadas 05

## Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

---

Mederos.

<sup>38</sup> Nueva York, Roma, Paris, Rio de Janeiro, Punta del Este y su Mar del Plata natal.

<sup>39</sup> Entendemos por forma clásica de film la que sigue momentos de exposición, desarrollo, desenlace y clausura.

<sup>40</sup> BADIU, Alain (2004) *El cine como experimentación filosófica* In: *Pensar el cine. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial, p.22-p.81.

