



HAL
open science

La teatralidad de la memoria en el musical Tango (1998) de Carlos Saura

Pietsie Feenstra

► **To cite this version:**

Pietsie Feenstra. La teatralidad de la memoria en el musical Tango (1998) de Carlos Saura. Verena Berger; Mercè Saumell. Escenarios compartidos: Cine Y teatro en Espana en el umbral del siglo XXI, LIT Verlag, pp.207-220, 2009, 978-3-8258-0471-8. hal-03844536

HAL Id: hal-03844536

<https://hal.science/hal-03844536>

Submitted on 8 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cine y teatro: ¿cómplices o rivales? Dieciocho ensayos de investigadores procedentes de España, Francia, Holanda, Gran Bretaña, Alemania y Austria ofrecen una visión de conjunto de las nuevas relaciones entre ambos lenguajes artísticos y su evolución en España desde 1975. Pedro Almodóvar, Carlos Saura, Ventura Pons, Pilar Miró, Achero Mañas, La Cubana, Els Joglars o La Fura dels Baus son, entre otros, los temas que aquí se abordan desde la perspectiva que ofrecen conceptos teóricos tales como teatralidad, performatividad, inter-, trans- o multimedialidad.

Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI
Berger, Saumell (Eds.)

ESCENARIOS COMPARTIDOS CINE Y TEATRO EN ESPAÑA EL UMBRAL DEL SIGLO XXI

Verena Berger, Mercè Saumell (Eds.)



978-3-7000-0689-3
978-3-8258-0471-8



LIT

www.lit-verlag.at

LIT

II. TEATRALIDAD Y CINE

TEATRALIDAD, POLÍTICA Y CINE: BASILIO MARTÍN PATINO

SEDUCCIÓN, TEATRALIDAD Y POLÍTICA:
LA MIRADA DE BASILIO MARTÍN PATINO119
ÓSCAR CORNAGO

CINE CATALÁN Y TEATRALIDAD: JOAQUIM JORDÀ, BIGAS LUNA

TEATRALIDAD Y DISIDENCIA EN EL CINE DE JOAQUIM JORDÀ133
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ MARTÍNEZ

LAS PELÍCULAS ESPERÉNTICAS DE BIGAS LUNA151
KATHRIN SARTINGEN

EL 'CINE TEATRO': PEDRO ALMODÓVAR

ALMODÓVAR EN EL TEATRO Y EL TEATRO EN ALMODÓVAR:
MELODRAMA Y TRAGEDIA161
MARK ALLINSON

TEATRO Y TEATRALIDAD EN *LA LEY DEL DESEO* (1986)
DE PEDRO ALMODÓVAR171
TANJA BOLLOW

EL 'CINE TOTAL': CARLOS SAURA

EL SUEÑO DEL 'CINE TOTAL': FUSIÓN Y SINERGIA ENTRE TEATRO,
DANZA Y CINE EN *CARMEN* (1983) DE CARLOS SAURA185
NICOLE KALLWIES-MEUSER

MÍMESIS, METANARRATIVA Y LA "OTRA REALIDAD" DEL TEATRO
EN LAS PELÍCULAS DE CARLOS SAURA195
HEIDI DENZEL DE TIRADO

LA TEATRALIDAD DE LA MEMORIA EN EL MUSICAL *TANGO* (1998)
DE CARLOS SAURA207
PIETSI FEEENSTRA

TEATRALIDAD Y DRAMATURGIA EN EL CINE DE CARLOS SAURA:
IBERIA (2005) COMO PARADIGMA DE UNA OBRA COHERENTE221
JOANNA BARDZIŃSKA

III. ESCENARIOS Y MULTIMEDIALIDAD:

LAS COMPAÑÍAS TEATRALES DE CATALUÑA

ENTRE LA VERDAD Y LA MENTIRA:
ENCUENTRO DE CINE Y TEATRO EN *CEGADA DE AMOR*, DE LA CUBANA237
MARÍA M. DELGADO

ELS JOGLARS Y LA HISTORIA DE UNA INTERRUPCIÓN:
VIDA Y MUERTES DE BUENAVENTURA DURRUTI, ANARQUISTA (1999)
Y ¡BUEN VIAJE, EXCELENCIA! (2003)249
TORBEN IBS

LA TETRALOGÍA FÁUSTICA DE LA FURA DELS BAUS:
TEATRO, CINE, ÒPERA Y *PERFORMANCE*261
MERCÈ SAUMELL

BIOGRAFÍAS273

LA TEATRALIDAD DE LA MEMORIA EN EL MUSICAL *TANGO* (1998) DE CARLOS SAURA

Pietsie Feenstra

En la obra de Carlos Saura, la influencia del teatro se manifiesta directamente. El director utiliza ciertas estrategias narrativas propias del teatro para mostrar un determinado punto de vista sobre un acontecimiento. En este sentido, en la película *Tango* (1998) se puede hablar de una mirada filmada orientada hacia un segmento de la historia argentina y expresada a través de la danza. Pero no se trata sólo del baile, sino que la visión sobre el pasado teatraliza mediante la interacción entre las estructuras narrativas del teatro y el cine, la fotografía y las coreografías de danza.

En este ensayo nos proponemos analizar la interacción de expresiones artísticas en *Tango* que operan como teatralidad de la memoria, construyendo como hemos dicho, una mirada fílmica. Aplicando este concepto a la película que nos ocupa, nos centraremos en tres temas fundamentales: el género musical, el lugar de la memoria en este género y la función del cuerpo como modo de expresión del recuerdo. Así, nos interesa plantear las siguientes cuestiones: ¿cómo se representa una idea sobre el pasado a través de las imágenes de los cuerpos? y ¿qué lectura se puede hacer de las herramientas específicamente teatrales que en esta película construyen una mirada sobre el pasado?

LA MIRADA FÍLMICA EN LA OBRA DE CARLOS SAURA

La filmografía de Carlos Saura es muy diversa debido a que ha sido realizado en contextos políticos muy distintos y esto se expresa en el lenguaje cinematográfico. No es nuestra intención proponer categorías específicas para describir toda su obra en detalle, pero se pueden observar algunas tendencias generales. Durante el franquismo (1936-1975), el director sufrió la censura y desarrolló un lenguaje simbólico que permitía pensar y plasmar los efectos de la dictadura franquista a través de la imagen. De esta forma, podemos definir como "mirada fílmica" esta reflexión visual, que se desarrolla en la imagen a través de metáforas y símbolos. Gilles Deleuze introduce otro término a partir de la idea de "l'image-pensée", es decir, la imagen que traduce un pensamiento (Deleuze 1985: 203-245). En este sentido, el cine de Saura despliega

mirada fílmica en la que no hay que pensar únicamente en el punto de vista de la cámara, sino también en la dinámica visual que proporcionan las herramientas cinematográficas. La imagen propone una reflexión ("image-pensée"): el cine que Saura realiza durante la dictadura franquista no brinda interpretaciones unívocas, sino que cuestiona la realidad a partir de un lenguaje cinematográfico metafórico que se abre a la atribución de múltiples sentidos.

A partir de 1975, año de la muerte de Franco y comienzo de la transición española hacia la democracia, se incorpora un nuevo género a la filmografía de Saura, el musical, que aporta un nuevo tipo de reflexión. En estas películas, Saura no filma un ballet en su integridad, sino que las escenas de ballet interrumpen la línea narrativa. Citemos como ejemplos *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *Flamenco* (1995) —por mencionar sólo algunos—, y también *Tango* (1998). A diferencia de lo que ocurre en las otras películas mencionadas, en *Tango* la acción no se sitúa en España, sino en Argentina. En sus musicales, la puesta en escena subraya el proceso de creación. Es frecuente incluso que se muestre el momento de la interrupción de escenas de baile, y esto representa un cuestionamiento de la narración en el interior de la ficción: el espectador sigue la cámara y, así, piensa con el protagonista la puesta en escena del espectáculo de danza.

Otro tema muy presente en su obra es la memoria de la Guerra Civil o de la violencia, pero la manera de referirse a estos temas también presenta variaciones en el cine que realiza luego de la muerte de Franco. Hemos escogido la película *Tango* debido a que reúne múltiples puntos de vista. En primer lugar, sobre Argentina y su historia. En segundo lugar, dado que se trata de una mirada que se proyecta desde el contexto español, el film brinda un enfoque externo sobre la historia argentina, haciendo referencia a figuras míticas construidas en España sobre ese país —en concreto, el mito del nuevo mundo de fines del siglo XIX—. En tercer lugar, Saura se inscribe perfectamente en la tendencia dominante en el contexto cinematográfico español, que se caracteriza por la revisión de la historia de la Guerra Civil, del franquismo o de la transición a la democracia.¹ De esta manera, Saura exhibe una problemática presente en su propio contexto de producción: la del volver al pasado para mostrar las huellas crueles de la historia. El solo hecho de hacer pública la historia en un país que ha sufrido una dictadura y, luego de una difícil transición política, ha logrado mantener un régimen democrático, significa poner de manifiesto la necesidad social de apertura hacia el pasado y, con ella, la posibilidad de una recepción crítica.

1 Remito aquí a *Mémoire du cinéma espagnol (1975–2007)*, París, CinémaAction, Corlet Publications, 2009. Esta obra reúne 25 contribuciones que estudian la topología de la rememoración en el cine español en el período que abarca desde el final de la dictadura de Franco hasta 2007. En los años noventa se observa una nueva tendencia a hacer películas sobre estos temas.

El lenguaje fílmico de Saura expresa, como ya hemos apuntado, una multiplicidad de puntos de vista y esto opera como una "imagen-pensamiento" (Deleuze), que es en sí misma una reflexión. Así, por ejemplo, el directo deposita la cámara sobre algunos aspectos del pasado, incluyendo también violencia, y muestra directamente que un sector de la sociedad prefirió olvidarlo. En este gesto, se pone de manifiesto el deseo de olvido como estrategia de censura. Y, para analizar este modo de imposición de lo que no del ser recordado, se utilizan estrategias teatrales.

El conjunto de sus musicales incorpora el patrimonio español, pero *Tango* trata desde otro ángulo una parte de la historia española: la emigración hacia "nuevo mundo".² La historia de *Tango* transcurre en Argentina, que a fines del siglo XIX recibió un gran número de inmigrantes europeos, entre ellos muchos españoles. Se narra la historia de un coreógrafo, Mario, que va a crear ballet de tango. El protagonista vive una ruptura sentimental con su ex-nov bailarina, y encuentra a otra mujer, más joven, que va a formar parte también del ballet. 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. Este juego entre ficción y metaficción ya había sido utilizado por Saura anteriormente en la película *Carmen* (1983), con Antonio Gades, donde analizaba diferencias sobre este mito, jugando con los tópicos que existen en torno a Volviendo a la película que nos ocupa, vemos a Mario investigando las raíces del tango en Buenos Aires, a través de la escuela, los bares, la música, la pintura o la fotografía. Ambas películas tienen en común la confusión entre ficción y metaficción y el tematizar un género concreto de baile.

En *Tango* se trata, nuevamente, de una búsqueda de los orígenes. Sabemos que este baile nació en Argentina a fines del siglo XIX. Esta expresión musical, sobre cuyo origen aún se debate, está marcada por diversas influencias culturales: hay en él influencias de los ritmos de los negros (que hasta 1813 fueron esclavos), junto a elementos italianos y españoles, entre otros (Aprill 1998: 51–55). Emigrantes de orígenes muy distintos viajaron a Buenos Aires buscando fortuna y una nueva vida, lo que fue determinante en la constitución identitaria del pueblo. El mismo nombre de "Argentina" puede ilustrar esta esperanza, dado que etimológicamente significa "plata". Además, la región en torno a Buenos Aires fue llamada por los españoles "puerto de plata" o "isla de la plata". La búsqueda de nuevas riquezas es uno de los motivos determinantes de la gran oleada migratoria que se produjo en las últimas décadas del siglo XIX. En este sentido, las estadísticas y censos son un índice fehaciente de la diversidad cultural sobre la que se construyó la nación. A través de ellos vemos que el número de inmigrantes eu-

2 En relación al tema de los mitos sobre Argentina, véase mi artículo "Los estereotipos explican los mitos del pasado: la película *Tango* (1998) de Carlos Saura", en Aleph, Universidad de Lovena, 2008.

peos en Argentina aumentó de forma espectacular: de 800.000 habitantes en 1850, la población ascendió, gracias a la inmigración, a dos millones en 1880 y en el período de 1870 hasta 1930 llegan 6 millones de inmigrantes europeos –tres veces más que el número de habitantes nativos– (Aprill 1998: 52–54). Justamente en esta época, a fines del siglo XIX, nació el tango, producto del mestizaje de todas estas culturas.

Saura recurre al mito del nuevo mundo que era Argentina, tratando el tema de la emigración española con una especial atención sobre el pasado. La película se estrenó en 1998 y, si comparamos la coyuntura de los dos países en estos períodos y sus relaciones con el pasado, observaremos un dato importante que nos puede ayudar a interpretar la visión del director español. En España, el final de la dictadura se sitúa en 1975, mientras que en Argentina hubo en 1976 un golpe de estado que instauró un régimen militar que se prolongó hasta 1983. No hay ninguna relación política o histórica entre las dos dictaduras, pero el director español ilustra cómo un país se enfrenta a su pasado, y en esto sí hay similitudes entre Argentina y España. Saura cuestiona la construcción de puntos de vista y utiliza códigos teatrales que permiten subrayar ciertas miradas: dentro de la estructura narrativa su película, teatraliza la memoria a través de la mirada del director representada por Mario, identificado visualmente con la cámara.

EL MUSICAL COMO GÉNERO

Para ilustrar cómo se puede leer la teatralidad de la memoria en el género del musical, es necesario identificar los códigos teatrales que se despliegan en la imagen fílmica. En su libro sobre el musical americano, Rick Altman (1987: 200–271) define la subcategoría del film musical como “musical-espectáculo”.³ En este género, la narración se inspira en la creación de un espectáculo, y la puesta en escena nos permite observar este proceso desde bambalinas. Según Altman (1987: 206–208), de este modo el espectador tiene la sensación de estar asistiendo directamente al proceso de creación del espectáculo y, por metonimia, se produce el desplazamiento del espacio de la ficción al de la realidad, de manera que el espectador toma distancia de la realidad circundante y esto posibilita un pensamiento crítico. Es decir, meta-ficción, ficción y realidad constituirían tres espacios diegéticos a los que el espectador asiste desde una toma de distancia, como observador. El comienzo de *Tango*, con una secuencia sobre Buenos Aires, nos invita a hacer esta lectura. La cámara sobrevuela la ciudad y se coloca detrás de Mario, el protagonista; nos situamos en el despacho del creador, que está pensando en las coreografías y en su ruptura sentimental. Mario lo organiza todo: investiga

3 Altman define tres categorías de narración: comedia-cuento, comedia-espectáculo y comedia-folklorica. Estas categorías incluyen una serie de características que permiten analizar el género musical.

los orígenes del baile, escucha diferentes estilos de música, visita las escenas donde se enseña tango, habla con los responsables de producción sobre los efectos de luz para indicar el día que pasa o elige con sus asistentes decorados que han de mostrar el pasado, mientras que nosotros asistimos a este proceso como espectadores.

La puesta en escena del espectáculo termina con un decorado finisecular reuniendo a la gente con trajes que remiten a principios del siglo XX. Puestas en escena personas de orígenes muy distintos, provenientes simbólica y visualmente desde más allá del horizonte. La referencia a la ópera *Nabucco*, de Giuseppe Verdi, cumple una función indicativa a través de la imagen del paraíso, de un nuevo mundo que se puede construir en otras tierras, señalando que aquel mundo es heterogéneo de personas tenía una cosa en común: la búsqueda de una vida. La ópera de Verdi se estrenó en 1842 en Italia y describe la esclavitud de los hebreos en Babilonia. En ese período, Italia estaba bajo monarquías como la de los Borbones o los Habsburgo, y bajo el dominio del Papado (Vierra 2005). La música expresa el deseo de independencia, de libertad, de encontrar un nuevo mundo. Así como ocurrió con los españoles, millones de italianos emigraron hacia Argentina a fines del siglo XIX con la esperanza de encontrar allí esa tierra prometida. Acompañados por *Nabucco*, los personajes de *Tango* se reúnen y la música se transforma en un tango, que remite a la realidad cotidiana. Este baile genera un sentimiento de pertenencia comunitaria, puesto que en él los personajes comparten sus experiencias.⁴ Esta puesta en escena vemos casi al final de la película. Desde el comienzo seguimos al protagonista que investiga las fuentes del tango para crear algo nuevo y, simbólicamente, la cámara cierra la historia. Siguiendo la teoría de Altman, los lugares percibidos como “más reales” son la ciudad, los vestuarios, los cafés donde se baila tango (Altman 1987: 207–208). Pero, ¿cómo influyen estos espacios en nuestra percepción sobre el espectáculo construido, que muestra el pasado de Argentina? ¿Cómo traducen estos lugares en los que se encuentra Mario como creador un punto de vista contemporáneo sobre la historia de este país?

LOS LUGARES DE LA MEMORIA

Para estudiar la relación entre el término “teatralidad” y los lugares de memoria en esta película, nos basaremos en el término “teatro de la memoria”, introducido por Frances Yates (1975: 144–174; 344–395). La autora define diferentes lugares que permitirían crear imágenes del pasado, viendo al saber de Grecia y de la retórica, la investigadora explica que los elementos fundamentales en la construcción de la memoria: los lugares

4 Christophe Aprill comenta el importante papel del tango para la conformación de una comunidad en su libro *Le tango argentin en France* (1998).

Para definir el concepto de "autenticidad", nos referiremos al conocido texto de Walter Benjamin sobre el aura y la reproductibilidad de las obras de arte (2000a; 2000b). La reproducción mecánica (como, por ejemplo, la fotografía o el cine) ha cambiado la percepción de las obras de arte. La posibilidad de reproducir un objeto artístico ha modificado la relación con el lugar de la creación que, a partir de su reproductibilidad, ya no es único. Como el lugar pasa a ser múltiple, la obra pierde su aura. Así, en *Tango*, vemos varias acciones que hacen referencia al proceso de creación por parte de Mario, quien a través de su trabajo tiende un puente hacia lo distante: intenta regresar en el tiempo, ofreciendo una imagen de los orígenes de este baile.

Los decorados y el baile pasan a ser lugares de memoria de la historia de Argentina. Y, los actores, imágenes de memoria, puesto que en sus coreografías se imprime el regreso a un tiempo pasado. A través de códigos teatrales (como los decorados, la interrupción de la puesta en escena y la presencia de actores), Saura logra crear el aura o un sentimiento de cierta autenticidad de creación.⁶

La diégesis siempre se interrumpe, el decorado es funcional —se dejan escaleras y lámparas en escena que cumplen funciones como la de situar en el espacio y en el tiempo—. También el trabajo de los actores es fundamental, porque en las imágenes de sus cuerpos crean el acontecimiento —en las coreografías, la vestimenta, los gestos, las conversaciones—. Observamos filmicamente este proceso, que se presenta como posible, real, "auténtico". Para ello, resultan fundamentales las palabras y las iniciativas de Mario, así como el trabajo de los actores en las imágenes que crean con sus cuerpos. Como lo explica Bazin en su texto sobre la relación entre el cine y el teatro: la presencia del actor es un aspecto primordial en la percepción de una obra teatral (1999: 150). De este modo, tenemos la impresión de observar al actor de cerca: un personaje real, auténtico, de carne y hueso. Cuando observamos el conflicto amoroso de Mario, el coreógrafo que ha sufrido una ruptura emocional y ahora está buscando una nueva protagonista para su espectáculo, tenemos la impresión de compartir con él esta afanosa búsqueda. La cámara se centra en la mujer como bailarina potencial y seguimos la mirada de su administrador, Mario, que se enamora de ella. Hay varias historias vinculadas, mezcladas, pero la mirada que seguimos como espectadores es la de Mario.

6 En el texto de 1939, Benjamin critica la pérdida del aura en el cine, y adjudica esto al hecho de que el actor no adapta su interpretación al público, cosa que sí ocurre en el teatro (2000b: 289). En Saura, justamente esta combinación de estructuras narrativas del teatro dentro del cine permite analizar la autenticidad de la creación a través del *hic et nunc* representado por el protagonista en el proceso de creación. En este sentido, nos interesa hacer referencia a la primera versión del texto de 1935, porque en la siguiente Benjamin analiza solamente ciertos aspectos del cine sin prestar atención a esta interacción original, tal como la vemos en *Tango*, donde se combinan diferentes tradiciones bajo una mirada filmica.

LA MIGRACIÓN

En las secuencias de baile filmadas —que constituyen uno de los mayores logros de la película—, Mario reconstruye diferentes culturas y períodos históricos. El tango actualiza la memoria a través de los cuerpos contenidos poráneos de los bailarines. Quisiéramos referirnos de modo especial a su coreografía en que se muestra la idea de la migración: El espacio ha sido dividido en dos campos, blanco y negro, y dos grupos de bailarines, vestidos también en blanco y negro, se enfrentan. La fuerza de los movimientos, 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 el fondo del tango y como Saura lo expone con esta puesta en escena.

Una vez terminado este baile, Mario analiza las imágenes de archivo encuentra las pinturas negras de Goya sobre los horrores de la guerra, concretamente *Los desastres de la guerra*, de 1808, que hace referencia a una invasión francesa bajo Napoleón.⁷ En esta escena, Mario evoca la idea que la historia de la violencia se repite. El cuadro está sobrepuesto a imagen, y detrás están Mario y una mujer que ha ido para ayudar a preparar una coreografía sobre la tortura en la dictadura militar. Se dice que durante las sesiones de tortura, la música, también de tango, servía para tapar los gritos de los torturados. Varios niveles de lectura se reúnen en una misma imagen: el cuadro de Goya sobrepuesto, exhibiendo la violencia. Detrás, Mario y la mujer hablando de la tortura y la función de la música. Saura utiliza la pintura de Goya, cuya temática gira en torno a la invasión francesa bajo el régimen napoleónico, con el fin de aludir a la circularidad histórica dada por el eterno retorno de situaciones bélicas o conflictivas. Trata de una imagen también ella migratoria, que se desliza de unos contextos históricos y culturales a otros, repitiéndose sin cesar. El cineasta trata de la pobreza, conflictos y dificultades a que se veían expuestos los migrantes a finales del siglo —tal como lo recoge el tango— a los terrores de la dictadura de los años setenta del siglo XX.

En su búsqueda, Mario se enfrenta también al tema de los desaparecidos en Argentina. Hace una coreografía que proviene directamente de sus cuerpos y que, a través de los coches que transportaban a los secuestrados del cuerpo de la protagonista o de la gestualidad de su rostro, expresa un color auténtico. Mario abraza a Elena y le cuenta sobre las imágenes que at

7 Nancy Berthier ha dedicado varias publicaciones a la presencia crucial de la pintura de Goya en la obra de Saura en diferentes películas (*Jay Carmelita*, *Goya en Burdeos*). En su artículo "Carlos Saura o el arte de heredar" (2008), analiza de manera original cómo Saura utiliza cuadros u otras influencias en sus nuevas películas. Pienso también en el libro colectivo *Goya à Saura. Echos et résonances*, editado por Jean-Paul Aubert y Jean-Claude Seg (2005).

viesan su memoria. A su regreso de Europa, muchos de sus amigos habían desaparecido. Ella le dice que hay que olvidar las cosas negativas. Pero él mira directamente a la cámara y, a través de su mirada, se evocan estas imágenes: detrás de la cama vemos una pantalla blanca, transparente, y varios militares que entran con pasos seguros; Elena se encuentra con ellos, sale corriendo, pasa al lado de una fosa común en la que han tirado cadáveres. Vemos coches destrozados, titulares de periódicos, madres que buscan a sus hijos. Ella corre, como intentando huir. Aparecen unas personas que están contra la pared, que luego caen al suelo fusiladas. Ella mira directamente a la cámara, llora con un miedo asfixiante. Una silla vacía la espera; con movimientos mecánicos intenta huir, pero es imposible. Un grupo de hombres la fuerzan a quedarse con ellos. No puede escapar.

Su cuerpo cumple una función importante: mediante él, la bailarina joven expresa el dolor inmenso que siente Mario. Ella actualiza el acontecimiento de los desastres de la guerra a través de una coreografía de danza contemporánea. Por medio de sus movimientos y gestos, su cuerpo genera una asociación de pensamientos. Vemos cómo lucha, cómo intenta desplazarse de un sitio a otro, pero hay un sistema militar que lo impide. La cámara filma su rostro, su desesperación, y ella nos mira directamente. Es una mirada "auténtica" hacia nosotros y nos sentimos delante de un actor de carne y hueso. En el teatro el actor puede utilizar la palabra y el cuerpo para expresar sus ideas, pero en el baile esto se concentra únicamente en los gestos y movimientos. En este caso, la bailarina transmite con su cuerpo los horrores de la violencia, la impotencia de huir de un sistema totalitario.

En este sentido, la función del cuerpo es crucial, pues vehiculiza el recuerdo, creando una imagen de memoria. En su libro *Le corps et sa danse*, Sibony apunta que el baile "construye" el acontecimiento en las coreografías (1995: 320) e introduce los conceptos de "cuerpo-memoria" y "cuerpo-evento" (1995: 69; 89-90). Según él, el recuerdo funciona cuando lo podemos nombrar y narrar. En la secuencia antes mencionada asistimos a este proceso. Mario le ha contado a la bailarina algo de su pasado y ella, a través de su cuerpo, lo recrea: la destrucción, los horrores de sistemas totalitarios, el dolor por el trauma sufrido. De este modo, funciona como un "cuerpo-memoria", y con ello ya estamos ante códigos teatrales. Si en el teatro, como dice Bazin, la presencia física del actor constituye la fuerza de la representación, en *Tango* se consigue reproducir este efecto fílmicamente: el recuerdo existe en la memoria de Mario y la bailarina lo transmite a través de esta imagen, recreando los hechos con su cuerpo.

EL CUERPO TESTIGO

La secuencia descrita forma parte del ballet de tango que crea Mario, combinándolo con danza contemporánea. Es importante resaltar que el tango perdurado a lo largo del siglo XX, manteniéndose de forma continuada, pero también introduciendo innovaciones. En su libro, Sibony da gran importancia a los bailes tradicionales (por oposición a los "bailes efímeros"). Escribió: "por estar grabados en la memoria de los "pueblos", perviven a lo largo de generaciones, actualizándose así en la danza la historia pasada y creando "cuerpos memoria" (Sibony 1995: 263).

Justamente, en la película vemos que Mario estudia los orígenes de este baile: va a las escuelas donde se enseña y busca información sobre cantos populares en archivos. La actitud de Mario puede relacionarse con la del director Saura —estableciendo así una especie de metonimia—, pues analiza los orígenes culturales y crea algo nuevo, un nuevo espectáculo, en el que el dolor del pasado también perdura.

A continuación, Saura despliega una reflexión directa sobre estas imágenes. Después de esta secuencia, Mario recibe la opinión de los productores. Estos están sentados delante de nosotros —en un plano general—, miran directamente a la cámara. Es la primera vez que se muestra la recepción del espectáculo por parte de la comisión. No saben qué decir, pero están molestos por ver estas escenas y muestran su desaprobación ante la coreografía. Ponen a estas personas delante de la cámara, se coloca también al espectador en la situación de observar sus propias y torpes reacciones. De esta manera Saura crea una mirada fílmica y teatraliza la memoria. Nuestra mirada sirve directamente a la comisión; ésta parece real. A ellos no les gustan estas imágenes, les perturba. En este sentido, una mujer dice: "Vamos a confiar al espectador. Aquí se respira miedo, angustia". Luego se enfoca la cara de Mario, que observa estas reacciones con cierta tranquilidad, y dice: "Hay una cita de Borges que me fascina: Borges dice que el pasado es inabarcable, tarde o temprano vuelven las cosas y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado". Mientras pronuncia la última frase, mira directamente a esa mujer. Mario explica que estas imágenes forman parte de su pasado y busca un lugar apropiado para esos recuerdos en el proceso de creación. Para ello, Mario —o mejor dicho, Saura— recurre a los códigos teatrales que le permiten reconstruir dicho pasado a través de los cuerpos de las coreografías, contando con la cámara como ojo del espectador.

CONCLUSIÓN: LA TEATRALIDAD DE LA MEMORIA

La película se cierra de una manera simbólica con un plano sobre la cámara que se queda sola y nos mira después de habernos contado esta historia sobre el pasado. Los decorados teatrales han reconstruido el pasado más lejano

Argentina de comienzos del siglo XX, intentando imprimir autenticidad al referente con el fin de mostrar "la realidad" del recuerdo. Al final, Saura nos deja como espectadores a solas con la cámara, después de haber reunido diferentes puntos de vista.

En primer lugar, la película ha conseguido recoger diversos elementos del patrimonio cultural (Goya, Borges, el tango ...). Estas fuentes migran, se desplazan, y crean una nueva mirada sobre la historia narrada. En segundo lugar, tenemos la mirada de Mario, el coreógrafo que intenta crear algo nuevo y se reencuentra con imágenes de su propio pasado. En tercer lugar, la mirada del público está también presente en la película como elemento metacrítico. Los mecanismos teatrales son los encargados de crear esta mirada filmica, es decir, se exhibe la puesta en escena como mirada que construye una nueva historia. La cámara no se esconde en la película, como tampoco se ocultan otros artificios, ofreciéndose así al espectador las claves de la creación.

Por otra parte, la puesta en escena del cuerpo del bailarín vehiculiza el sufrimiento con gestos auténticos. Las estructuras teatrales recrean los escenarios del pasado (que constituyen, de alguna manera, las tablas de cera) y los cuerpos transmiten imágenes, de manera que la teoría de Yates se actualiza en el medio cinematográfico. A través del movimiento, de los gestos, de la viva presencia, el cuerpo expresa un pensamiento. El cuerpo vehiculiza la memoria, rompe el olvido y lo vemos como algo auténtico, que forma parte de un pasado que siempre existirá dentro de los recuerdos del creador y que busca un lugar en su obra. Saura reúne diferentes miradas en un efecto de teatralidad que nos hace observar el proceso de creación, mostrando al mismo tiempo unos fragmentos del pasado que buscan ser plasmados de alguna forma, tal como funciona la memoria. Y esto constituye un elemento distintivo de su cine. Los mecanismos de reproductibilidad técnica han cambiado y el cine teatraliza la memoria, al mismo tiempo que reúne las diferentes tradiciones de la danza, la fotografía y la pintura.

BIBLIOGRAFÍA

- APRILL, Christophe 1998, *Le tango argentin en France*, Paris, Anthropos.
- ALTMAN, Rick 1987, *The American Film Musical*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- AMO-SÁNCHEZ, Antonia/MARTÍNEZ THOMAS, Monique/EGGER, Carole/SURBEZY, Agnès (eds.) 2005, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- AUBERT, Jean-Paul/SEGUIN, Jean-Claude (ed.) 2005, *De Goya à Saura. Echos et résonances*, Lyon, Grinimh-LCE-Grimia.
- BAZIN, André 1999, *Qu'est ce que le cinéma?*, Paris, Cerf.

BENJAMIN, Walter 2000a [1935], "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", en: Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 67-113.

BENJAMIN, Walter 2000b [1939], "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", en: Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 269-316.

BERTHIER, Nancy 2008, "Carlos Saura o el arte de heredar", en: Feenstra, Pietsi Hermans, Hub (eds.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, 117-132.

DELEUZE, Gilles 1985, *Cinéma II L'image-temps*, Paris, Minuit.

FEENSTRA, Pietsi 2006, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). A corps perdus*, Préface de Michèle Lagny, Paris, Harmattan Collection Champs Visuels.

FEENSTRA, Pietsi 2009 (ed.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, Par CinémAction, Cortlet Publications.

NORA, Pierre (ed.) 1984, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.

SIBONY, Daniel 1995, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil.

VISBAL SIERRA, Ricardo 2005, "Nabucco de Giuseppe Verdi", mayo, en: <http://biblioteca.unisabana.edu.co/abc/archivos/Nabucco.pdf> (10 diciembre 2007)

YATES, Frances A. 1975 [1966], *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard.