

# Visibilizaciones ambivalentes

## Poéticas del marco y factores del riesgo en TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL de Fernando Solanas

Berit Callsen (Osnabrück)

**RESUMEN:** En TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL, así la hipótesis central que queda por verificar a lo largo de este ensayo, se conciben procesos de visibilizaciones ambivalentes—esto es, actos variados de investigación— que se mueven, constantemente, entre lo visible y lo invisible, y que se originan en un enfoque conceptual del marco que obtiene valor poetológico a lo largo de la cinta. Además, se argumenta que el marco corrobora su índole conceptual a través de factores del riesgo—otra figura reflexiva que, a su vez, se abordará de forma triple: así se supone que en su apertura hacia lo imprevisible el riesgo se compone de un valor estructural, ético-existencialista y poetológico, aspectos que se densifican e ilustran en varios niveles de la cinta.

**PALABRAS CLAVE:** visibilizar; invisibilizar; poética del marco; factores del riesgo; nivel autorreflexivo; procesos (meta)creativos

### 1. Las potencias de imagen, marco y riesgo

En tanto acto de descubrir lo aún no visible, la visibilización se asemeja al acto investigativo que tiende a revelar los objetos de su búsqueda. En ambos procesos de revelación está en juego no solamente una tendencia productiva hacia lo imprevisible y contingente, sino que se lleva a cabo una construcción continua de realidades potenciales, hecho que subraya una componente creativa tanto de la visibilización como de la investigación.

La exploración de origen y funcionamiento estructural de actos de “visibilización investigativa” nos puede llevar a la imagen: concebir la imagen en tanto ente productivo y, con esto, como lugar de acción, es—como se verá—localizar en ella procesos de visibilización e invisibilización y estudiarla según una dinámica inherente al marco que sabe seleccionar, resaltar y reflexionar. Por consiguiente, el marco, siendo elemento clave de la imagen, se constituye como detonante de dinámicas de cerrar y abrir que, a su vez, conllevan

actos de cubrir y descubrir, de aparecer y desaparecer.<sup>1</sup> Así, es el principio enmarcador el mismo que corrobora acciones de revelaciones y ocultamientos en la imagen, puesto que propone un paradigma ambivalente que al entrar hace salir y al encerrar invita a trascender indicando una constante coincidencia y simultaneidad de lo opuesto a través del mecanismo de la selección. Así, capta un momento ambiguo “en transición” que se sitúa entre el afuera y el adentro jugando con lo abierto y lo cerrado. De esta manera, el marco deviene un instrumento potente que toca lo conocido, se sumerge en lo aún no visible y sabe enfrentar lo contingente.

En TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL, así la hipótesis central que queda por verificar a lo largo de este ensayo, se conciben procesos de visibilizaciones ambivalentes –esto es, actos variados de investigación– que se mueven constantemente entre lo visible, y lo invisible y que se originan en un enfoque conceptual del marco que obtiene valor poetológico a lo largo de la cinta. En este sentido, se prestará atención a una índole alegórica de elementos arquitectónicos que llegan a escenificar una visualización particular del marco en tanto figura conceptual-reflexiva en la película.

En las cualidades enumeradas, el marco parece asimilarse a las funciones del encuadre fílmico que, en tanto medio de enfoque, recorta el campo visual de la cámara y posibilita la selección de detalles. A través de esta competencia de organización visual, el encuadre se asemeja a primera vista a las posibilidades de la cámara misma. Sin embargo, el marco multiplica y trasciende, finalmente, las opciones del encuadre en cuanto a dos aspectos clave: primero conlleva –como se verá– un particular potencial autorreflexivo, se expone y visualiza a sí mismo y, segundo, corrobora su valor conceptual a través de factores del riesgo.

Lo arriesgado se explora en este ensayo en tanto figura reflexiva que traspasa lo conocido y se sumerge voluntariamente en lo imprevisible sin saber su fin. En esto se notará no solamente una fuerza complementaria en cuanto a la dinámica del marco, sino también de un valor estructural, ético-existencialista y poetológico del riesgo.

---

<sup>1</sup> En tanto ente productivo, la imagen se entiende a lo largo de este estudio en un nivel más bien abstracto, como un modo de función y no tanto en su alcance mediático. Para la subyacente diferenciación conceptual véase Berit Callsen, *Mit anderen Augen sehen: ästhetische Poetiken in der französischen und mexikanischen Literatur* (Paderborn: Fink, 2014), 47–9.

## 2. Perspectivas teóricas y conceptuales: imagen – (in)visibilización – marco

A lo largo de esta perspectivización teórica y conceptual se desarrollará una cadena tripartita constituida por los elementos de la “imagen”, la “(in)visibilización” y el “marco”.

La imagen, así el punto de partida ya insinuado, encierra procesos de visibilización e invisibilización y, con esto, opera en las condiciones específicas que propone el marco. Aquí se intuye cierta actividad de la que participa la imagen, o que incluso emerge de ella. Con esto, lo pictórico se constituye como lugar inicial de acción – tal concepto productivo se explora actualmente en distintas posiciones teóricas de la ciencia de la imagen que en Alemania es promovida por Horst Bredekamp y Gottfried Boehm, entre otros teóricos que provienen tanto de los campos de la historia del arte como de la filosofía.<sup>2</sup> Estas posturas coinciden en argumentar hacia una lógica propia de la imagen que encuentra su punto clave en un enfoque performativo. Si bien operan con diferentes conceptos que pueden resaltar y operacionalizar tal lógica icónica, estas posiciones coinciden en entender la imagen como modo operativo.

Así, desde la perspectiva de Boehm, por ejemplo, el elemento decisivo que puede resaltar un acercamiento lógico de la imagen es el que le otorga una actividad o la potencialidad de una actividad.<sup>3</sup> Así, la imagen siempre parece encerrar un “más allá”: produce algo por encima de lo que se ve y hace visible lo no visible. En este sentido, es concebida como entidad activa capaz de poner, o hasta oponer, algo a la vista –así como de quitarle a la mirada lo que no muestra, lo que mantiene oculto. La imagen cubre y descubre al mismo tiempo.

---

<sup>2</sup> Otras posiciones que no se pueden discutir a fondo en este ensayo serían por ejemplo las de Martin Seel o Ludger Schwarte, que operan con terminologías y conceptualizaciones sumamente productivas para describir y analizar una particular actividad icónica. Así Seel propone el término de la aparición (“Erscheinung”) para definir un movimiento que le es inherente a la imagen. Véase Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), 186. Asimismo, Schwarte concibe la idea de una fuerza performativa que emerge de la fuerza de la imagen (“Kraft des Visuellen”). Véase Ludger Schwarte, “Einleitung: die Kraft des Visuellen”, en *Bild-Performanz*, ed. por Ludger Schwarte (München: Fink, 2011), 10–31, cit. 13.

<sup>3</sup> Gottfried Boehm, “Unbestimmtheit: zur Logik des Bildes”, en *Bild und Einbildungskraft*, ed. por Bernd Hüppauf y Christoph Wulf (München: Fink, 2006), 243–53, cit. 245.

Las claves de potencialidad y actividad se densifican y se ilustran, por lo tanto, en la visibilización y en el proceso inverso de la invisibilización. Aquí se anuncia una doble actividad inherente a la imagen que siempre conlleva la posibilidad ambigua de revelación y ocultamiento. Con esto, los procesos ambivalentes de (in)visibilización se entienden como detonantes esenciales de una dinámica pictórica propia.

En su argumentación ejemplar Boehm recurre –al menos en parte– a un antecedente tan conocido como sorprendente en este contexto: Paul Klee. En 1920 Klee escribe su credo artístico compuesto en total de siete fragmentos. La famosa frase: “El arte no reproduce lo visible; hace visible”<sup>4</sup> insinúa una noción de visualidad productiva que radica en el “hacer visible”. Aquí la idea de “visibilización” parece abarcar tanto lo accidental y lo latente como extenderse a lo procesual y lo productivo en la medida en que el arte visual “hace surgir algo” y, al mismo tiempo, oculta lo otro. Un resultado adicional de tal proceso de visibilización es la interferencia de realidades. Juan García Ponce, eminente crítico de arte<sup>5</sup> y escritor mexicano que pertenecía a la así llamada *Generación del Medio Siglo*, lo ha formulado de esta manera con respecto a la estética de Klee:

[...] la verdadera hazaña de Klee [...] se encuentra en haber traspasado esa frontera, penetrando el otro lado de la realidad para mostrarnos la viva y siempre cambiante, convertida en una unidad absoluta [...].<sup>6</sup>

La transición al “otro lado de la realidad” que García Ponce describe aquí siempre se efectúa en la imagen y por medio de una visualidad eminentemente ambivalente. De ahí que el arte, y sobre todo el arte de Klee, tal como lo ve García Ponce, emerja de una conjugación entre lo visible y lo invisible, conjugación que se produce en el mismo proceso de la visibilización.

Con respecto al siguiente análisis de TANGOS resulta clave la referencia del mismo Fernando Solanas al credo artístico de Klee cuando, en la cono-

<sup>4</sup> Juan García Ponce, “El credo artístico de Paul Klee”, *La Cultura en México, Siempre!* N° 1, VIII (1962): 27–33, cit. 28.

<sup>5</sup> En su labor crítica, Juan García Ponce enfocó sobre todo trabajos de pintores que pertenecieron a la así llamada *Ruptura* de México, primera corriente artística que a principios de los años 50 del siglo xx se inclinó hacia la abstracción. Sin embargo, García Ponce tenía conocimientos profundos sobre el arte europeo y americano, y junto a autores como Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Sergio Pitol y Juan Vicente Melo (algunos de ellos trabajaron igualmente como críticos de arte) conformó un grupo que –siguiendo hasta cierto punto a Octavio Paz– se empeñó en heterogeneizar el campo artístico-cultural en el México de la segunda mitad del siglo xx.

<sup>6</sup> Juan García Ponce, *Paul Klee: Dibujos* (México D.F.: Librería Madero, 1965), 23.

cida entrevista con Horacio González, afirma acerca de su poética de producción filmica: “Lo más difícil al concebir una película [...] es concebirla en imágenes. Es que a mí no me nacen las imágenes “de la historia”. Hay secuencias que me nacen primero de la imagen. De “verlas”, que es “ver” la película descubierta en imagen. Y de esa imagen luego encuentro la anécdota que la ejemplifica. [...] Paul Klee decía que la función del artista es hacer visible lo no visible.”<sup>7</sup> Partir de la imagen y desarrollar contextos discursivos a partir de lo pictórico, procedimiento que Solanas describe aquí como el núcleo de su trabajo creativo, significa concederle una fuerza productiva e identificar un potencial poético en ella.

Ahora bien, la insinuada actividad de la imagen se resalta a través de la potencia del marco, según Dieter Mersch, elemento si no imprescindible, sí importante de la imagen. En su artículo “Blick und Entzug: zur ‘Logik’ ikonischer Strukturen” (= “Mirada y retirada: sobre la lógica de estructuras icónicas”) Mersch ha desarrollado una argumentación convincente en torno a las nociones conceptuales del marco.<sup>8</sup>

En un sentido amplio Mersch concibe el marco como dispositivo, y con esto, como sistema de condiciones materiales e inmateriales que transforma lo visto en superficie y que lo delimita.<sup>9</sup> Además, el marco se entiende como base que potencia procesos de visibilización y que, *ex negativo*, puede remitir a la invisibilización, a lo que se queda fuera de él. Es más: el marco mismo incita a una reflexión sobre lo que puede aparecer y desvanecerse, aparte de enfocar lo que se muestra. Estos procesos de (in)visibilización se sitúan continuamente entre el “todavía no” y el “ya no”, implicando, de esta manera, una dimensión temporal propia.

---

<sup>7</sup> Fernando Solanas, ‘La mirada: reflexiones sobre cine y cultura’. *Entrevista de Horacio González* (Buenos Aires: Puntosur, 1989), 84.

<sup>8</sup> El marco ha sido discutido sobre todo en contextos de la teoría postestructuralista, por ejemplo y ante todo por Jacques Derrida. Véase Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), 77s. Las posturas postestructuralistas prestan una atención particular a la noción ambivalente de la figura conceptual del marco como elemento que pertenece al mismo tiempo a un afuera y a un adentro, y que simultáneamente puede formar parte y no formar parte de la obra. En esta línea, se puede destacar una particular noción material en las reflexiones que Dieter Mersch concibe al respecto, añadiendo, además aspectos como la potencialidad y la actividad del marco.

<sup>9</sup> Dieter Mersch, “Blick und Entzug: zur ‘Logik’ ikonischer Strukturen” en *Figur und Figuration: Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, ed. por Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (München: Fink, 2007), 55–69, cit. 57.

Además, Mersch resalta la función del marco de manejar la mirada, esto es, de guiar y organizarla: en tanto dispositivo de una frontera funciona como principio capaz de dividir o fijar la visión, conforma una diferencia a través de elementos icónicos.<sup>10</sup> Para ello se basa en un orden material a medida que enfoca, marca y resalta la mirada, ya sea por medio de un ocular, a través de la lente de un proyector, ya sea en una pantalla o por medio de límites espaciales.<sup>11</sup> Por consiguiente, el marco opera no solamente sobre la imagen, sino también sobre la mirada convirtiéndose, así, en un poderoso instrumento de organización visual. De esta manera, estructura y hasta constituye tanto el acto de ver como lo visto.

Además, el marco se insinúa como principio de autorreflexividad, al incitar a una constante meta-comunicación sobre su condición de producir, repartir y guiar. De esta manera y a través de su mera exposición y presencia inicia una reflexión sobre su condición tripartita de (falta de) limitación, presentación y producción. Así, el marco se presenta como punto de partida para emprender juegos de cajas chinas y escenificar *mises en abîme*.

A partir de las reflexiones expuestas por Mersch se pueden desarrollar dos núcleos conceptuales interrelacionados entre sí que subyacen a una dinámica del marco y que llegan a corroborar la argumentación de una lógica y actividad propias de la imagen: la ambivalencia y la potencialidad. En tanto dispositivo de limitación, el marco crea un adentro y un afuera de la imagen y, así, maneja un proceso tan ambivalente como simultáneo de visibilizar e invisibilizar, de revelar y ocultar. El marco participa tanto de lo abierto como de lo cerrado y, así, se erige como figura conceptual oscilante.

Además, lo que separa obtiene su poder operacional justamente en la potencialidad de subvertir la separación; así, el acto de separar se define a través de la posibilidad de la trascendencia. El marco, por lo tanto, potencialmente siempre puede traspasarse a sí mismo. Con su mera presencia invita a salir, al desbordamiento. Con esto, siempre es también una posible apertura hacia un más allá –es decir, juega con lo (aún) invisible, con lo indefinido e inconcluso.

Es, por lo tanto, sobre todo, la potencialidad del marco la que se presenta como rasgo apto para inclinarse a lo abierto. Así, la posibilidad implícita del traspasarse a sí mismo participa de la idea de un valor, finalmente, productivo del riesgo: al abandonar el campo de lo conocido y mediable, en el proceso

---

<sup>10</sup> Mersch, "Blick und Entzug", 58.

<sup>11</sup> Mersch, "Blick und Entzug", 58.

de la apertura a lo imprevisible, pueden surgir procesos de revelación y, no por último, de creación que demuestren inclinaciones prospectivas hacia lo indefinido e inconcluso, procesos que están a la espera de lo que viene.

### Procesos (meta)creativos

Los actos de quebrar y abandonar el marco significan abrirse voluntariamente a lo desconocido del afuera y, por lo tanto y en la terminología de Solanas, sumergirse en la creación. En las ocasiones en las que se pronuncia sobre su concepto creativo, Solanas resalta a menudo su vinculación con lo digresivo, contingente y arriesgado. Así, desde su perspectiva, cada proceso creativo maneja errores, brechas y espacios en blanco, y en todo ello tiende a lo abierto, a la trascendencia del marco. De ahí que afirme en la entrevista ya citada con Horacio González:

La creación es un proceso confuso, desorganizado, caótico e imprevisible. [...] En suma, toda obra no puede ser más que el resultado de una concepción abierta. A mi entender, en el cine debemos asumir también la obra, el guión abierto. Los personajes y las escenas abiertas a nuevos desarrollos, y abiertas al imaginario de los espectadores. La obra nunca está acabada.<sup>12</sup>

En su afirmación de lo abierto en tanto principio artístico-conceptual el director se refiere a un valor productivo de lo digresivo acercándose, así, a la concepción de la *opera aperta*, tal como la desarrolló Umberto Eco a principios de los años 60. Si bien Eco concibió su teoretización de la *opera aperta* sobre todo basándose en creaciones artísticas del campo de la literatura (Mallarmé y Joyce) y de las artes plásticas (*action painting* y *art informel*)<sup>13</sup>, el vínculo entre forma y posibilidad –destacando la forma como ente procesual– puede figurar como núcleo conceptual clave tanto en Eco como en Solanas.

Monteagudo ha demostrado de manera acertada que tal concepción de lo abierto en tanto principio creativo se vincula a un empleo afirmativo del riesgo que, en este sentido, obtiene primeramente una función estructural:

Solanas opone un cine abierto e imprevisible como la vida misma de sus personajes. Es la reacción contra lo perfecto acabado como concepción, es una opción por lo abierto y no concluido. Esta actitud tiene su correspondencia en lo metodológico y comporta asimismo un riesgo [...].<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Solanas, 'La mirada', 78.

<sup>13</sup> Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973), 182–3.

<sup>14</sup> Luciano Monteagudo, *Fernando Solanas* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993), 41.

Aquí se corrobora, por lo tanto, la idea de que el riesgo y sus catalizadores de lo contingente y desconocido –siendo elementos inherentes al proceso creativo– pueden funcionar como detonantes del mismo. Suponemos que de este modo llega a escenificarse y resaltarse, al mismo tiempo, una particular poética del marco. De ahí que la poética y dinámica propias del marco estén vinculadas a una serie de factores productivos del riesgo que Solanas explora de manera alegórica en *TANGOS* desarrollando, al mismo tiempo, una reflexión sobre el proceso creativo del que surgen la cinta y –en otro nivel– la tanguedia. Es fundamentalmente la experiencia del exilio en París, núcleo temático de la película, la que se enfoca a través de esta forma híbrida entre tragedia, comedia y tango, y se comunica en varios niveles a través de los aspectos poetológicos discutidos hasta aquí.

Además, el nivel temático se explora, especialmente, a través de procesos (meta)creativos. En varias ocasiones la crítica ha señalado un paralelismo estético-formal entre el nivel temático de la cinta y su estructura abierta. Así pues Oubiña afirma que “Film y tanguedia son un collage; cultivan el arte de la disgresión.”<sup>15</sup> Asimismo, España subraya la vinculación entre la estructura abierta de la cinta, el estado inconcluso de la tanguedia y la forma del anticuento que le es inherente al exilio e insinúa, de esta manera, una multiplicidad sin fin.<sup>16</sup>

Tal dinámica ambivalente de lo abierto y contingente que subyace en las afirmaciones tanto de Oubiña como de España adquiere una función metonímica clave en cuanto a la identidad del exiliado, así como con respecto a su vivencia temporal. Oubiña lo formula de esta manera:

El exiliado vive en un presente continuo. Nada deja estela, nada anuncia nada. Para el desterrado todo acontecimiento es un hecho aislado que no puede vincularse a ninguna historia, porque se le ha quitado la identidad que da el pasado y, por lo tanto, la consistencia del futuro. El exiliado es un ser en blanco, sin arraigo y a la vez, sin porvenir.<sup>17</sup>

Aquí se insinúa que la vivencia del exilio y la consiguiente identidad precaria del exiliado parecen conllevar nociones de atemporalidad, fragmentación y

<sup>15</sup> David Oubiña, “Exilios y regresos” en *Cine argentino en democracia 1983/1993*, ed. por Claudio España (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994), 69–85, cit. 72.

<sup>16</sup> Claudio España, *Cine argentino en democracia 1983/1993* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994), 34.

<sup>17</sup> Oubiña, “Exilios y regresos”, 69.



búsqueda.<sup>18</sup> Por consiguiente, tanto Ciria como Amado han estudiado la alegorización filmica de tal vivencia personal quebrada en TANGOS bajo las nociones de una “[...] tipificación de personajes maniqueos”<sup>19</sup>, respectivamente un “desdoblamiento de personajes”.<sup>20</sup>

Esta observación es ampliada por David William Foster, quien en su análisis enfoca, sobre todo, la dimensión espacial del exilio que caracteriza como “Space in which the individual becomes lost because of the absence of codes with which a relationship of identity can be established.”<sup>21</sup> El exilio se erige, por lo tanto, en un no-lugar y en un no-tiempo que ha de operar necesariamente sobre lo abierto, momento estructural clave que determina igualmente la elaboración de la tanguedia en TANGOS, así como la figura reflexiva del marco. Si bien estos aspectos conllevan, sin duda, diferentes nociones de lo “abierto”, inclinándose bien hacia lo ético-existencialista, bien más hacia lo estructural, se anuncian interrelaciones tanto meta-creativas como autorreflexivas a partir de esta múltiple paralelización.

Además, el hecho de que la cinta escenifique procesos creativos, puestas en escena y ensayos en torno al movimiento danzante conlleva un segundo nivel de meta-creación que provoca momentos de una *mise en abyme*. En la entrevista ya citada, Fernando Solanas afirma al respecto: “De este modo, se trata el tema de la creación. Y así, la película es una obra sobre cómo se hacen obras. Se afirman los ‘principios’ de la ‘tanguedia’: el arte como el riesgo de la invención permanente, la ausencia de fórmulas [...], el sentido misterioso del desorden [...]”.<sup>22</sup> Es la danza –movimiento previsto y guiado que, sin embargo, en cada momento tiende a lo abierto e improvisado– que incorpora y refleja particularmente los enumerados aspectos conceptuales de la tanguedia. En ello el proceso creativo se configura, a su vez, como procedimiento

<sup>18</sup> Christian Wehr analiza especialmente la noción temporal de la película y argumenta a través del concepto del *image-temps* de Deleuze que en TANGOS se escenificaría en una particular cadena de “[...] imprevisibilidad [...], contingencia e irrealidad de la vida en unas circunstancias históricas dominadas por la violencia.”, Christian Wehr, “Memoria cultural, experiencia histórica y perspectiva mesiánica en el cine de Fernando Solanas: Tangos: el exilio de Gardel (1985)”, *Taller de Letras* 49 (2011): 219–30, cit. 226.

<sup>19</sup> Alberto Ciria, *Más allá de la pantalla: cine argentino, historia y política* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995), 210.

<sup>20</sup> Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980–2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 73.

<sup>21</sup> David William Foster, *Contemporary Argentine cinema* (Columbia y London: University of Missouri Press, 1992), 93.

<sup>22</sup> Solanas, ‘*La mirada*’, 95.

terapéutico que enfoca y trabaja la experiencia traumática de estar y moverse forzosamente “a parte”.

### 3. Poéticas del marco y factores del riesgo en TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL

A continuación se explorará la interrelación entre las poéticas del marco y los factores del riesgo que, en TANGOS, maneja tanto procesos de (in)visibilización como adelanta un elogio de lo abierto y escenifica procesos de creación. Para ello nos centraremos, sobre todo, en cuatro episodios clave de la cinta enfocando una serie de escenas que pueden ilustrar de manera ejemplar la relación causal entre lo que encuadra y lo desbordante.

A modo de observación inicial cabe llamar la atención sobre la presencia exuberante y expuesta de elementos arquitectónicos en la película. Así, se insinúa una primera suposición de que arcos, puentes, paredes, ventanas, cumbreras, barandas, escaleras (automáticas), espejos y cercas llegan a funcionar sistemáticamente como concretizaciones físicas del valor conceptual del marco. Organizan no solamente las tomas a través de formas muchas veces (semi)geométricas, sino que adquieren valor alegórico en tanto elementos constituyentes de una poética de marco que conlleva factores arriesgados y que, en consecuencia, se abre tanto a la (in)visibilización como a la creación.

Las secuencias iniciales de la película (hasta 00:05:40) ya parecen operar en gran parte según una poética del marco: con un acompañamiento musical expresivo, se enfoca el arco de un puente que capta los movimientos de dos danzantes. La organización de la toma oscila entre movimiento y estancamiento. En tanto semicírculo el arco figura como representación geométrica de lo fragmentado y, al mismo tiempo, se presenta como sinécdoque del puente, por su parte, símbolo de conexión.

No es sólo ahí, donde el marco se insinúa como figura ambivalente que oscila entre lo completo y lo fragmentado, remitiendo a una co-presencia de lo cerrado y lo abierto. Así, es ya en las primeras escenas cuando a través del marco se lleva a cabo, además, una organización particular de luz y sombra paralelizándose con un constante “entrar” y “salir” de los dos danzantes. Tanto el juego de luz y sombra como el movimiento de las personas evocan dinámicas del aparecer y desaparecer que parecen resaltadas y catalizadas por el marco.



Fig. 1: Semi-círculo del puente. Ferdinand Solanas, TANGOS—EL EXILIO DE GARDEL, DVD (trigon-film, 2010), min. 5:22.

Otro elemento decisivo que se anuncia desde el comienzo de la cinta radica en la estética fotográfica que se retoma a lo largo de la película a través de la acumulación de imágenes fijas en blanco y negro. Esta inserción de la imagen inmóvil conlleva una alternación permanente de movimiento y estancamiento, tal como ya se prefiguró a través de la inicial danza encuadrada.

El capítulo “La poética de Juan 1” es, sin duda, el de mayor grado autorreflexivo en la cinta.

Vemos a Pierre y Juan 2 conversando sobre las condiciones e implicaciones del ser exiliado que, según las palabras de Juan 1 citadas por Juan 2, remiten a un rasgo inherente de cada existencia humana y que es el riesgo. “La decisión de ser siempre es un riesgo” figura aquí como lema de corte existencialista. La sentencia interpreta el enfrentamiento con lo arriesgado que es la vida no sólo como desafío, sino también como tarea ontológica y, finalmente, productiva.

Una fotografía en blanco y negro que muestra una calle vieja del lejano Buenos Aires se constituye en esta escena en tanto retrospectión iconográfica, y marca, al mismo tiempo, el punto de partida para una subida —un movimiento prospectivo— que se explorará en las siguientes escenas: así, pasado, presente y futuro se confunden en una noción atemporal y convergen en

el movimiento ascendente que muestra a Pierre y Juan 2 en la siguiente toma, subiendo una escalera de caracol. En una transición icónica, el caracol se superpone lentamente a la fotografía en blanco y negro adquiriendo, de esta manera, una función de matriz que promueve la organización interna de la imagen. A través de una toma extremadamente larga, cuyo único movimiento interior radica en la subida de los dos hombres, la cámara enfoca la baranda de la escalera por medio de un ángulo contrapicado perfecto. Así, se propone una oscilación particular entre lo regular y mesurado del continuo movimiento ascendente y lo torcido del marco exterior, es decir, de la baranda de caracol.

Mientras tanto Pierre y Juan 2 suben hacia un espacio abierto, fuente de luz y punto de fuga que parece ilustrar y anticipar en un momento temprano el final abierto de la cinta y de la tanguedia. En cuanto a la vinculación conceptual de marco y riesgo resulta clave que llevan a un títere que parece estar constantemente al borde de traspasar la baranda (2).



Fig. 2: Títere en la baranda. Solanas, TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL, mín. 29:50.

Aquí se manifiesta de manera sugerente que escenificar una poética de marco implica visualizar la posibilidad de arriesgarse. Con esto, la mera potencialidad de abandonar lo circundante y moverse hacia lo abierto que es desconocido e imprevisible deviene un elemento tan constante como decisivo en la cinta. Y Juan 2 parece confirmarlo cuando afirma en la subida: “Y así comenzó a desarrollar su estrategia del riesgo. Hay que inventar una cultura del riesgo”. Es decir, hay que poder quebrar el marco para lanzarse a lo abierto y para sumergirse en el desafío existencial. Aquí se anuncia, finalmente,

un valor afirmativo de lo abierto e inconcluso que se evoca, como vimos, como condición inherente al proceso creativo.

El episodio “La hermenéutica de Uno” retoma y refuerza el gesto autorreflexivo de la película, añadiendo un aspecto meta-poetológico que se escenifica cuando Juan 2 y Pierre examinan unos apuntes caóticos para la escenificación de la tanguedia que Juan 1 les había enviado desde Buenos Aires. Su trabajo de reconstrucción va acompañado por una serie de frases emblemáticas que pueden figurar como enunciados poetológicos del portavoz del mismo Solanas. Así, Juan 2 afirma: “Tenemos que encontrarle la lógica”, “la creación es capricho y desorden”, “la creación exige una poética del riesgo” y “lo perfecto y acabado muerto está!”. Aquí se insinúa no solamente la interrelación causal entre procesos creativos y aspectos de digresión y caos, sino que se intuye una particular noción poetológica del mismo riesgo haciéndose pertinente en las palabras de Juan 2.

En el episodio “Eran dos exilios” son, sobre todo, dos escenas las que se constituyen a través de un entrecruzamiento de poética de marco y aspectos de riesgo: primero vemos a Juan 2 y Pierre en un pasillo de pilares que figura aquí como elemento arquitectónico que encuadra y como “marco de piedra”. Pone en marcha una vez más una alternación casi simétrica de luz y sombra que junto con las luces del techo forman una estructura de marco. Ésta llega a encuadrar –y al mismo tiempo a contrastar– la discusión caótica y emocional que tienen los dos hombres acerca del proyecto crónicamente inconcluso de la tanguedia. Así, la discusión acerca de lo necesariamente abierto (argumento de Juan 2), respectivamente lo necesariamente cerrado (argumento de Pierre) encuentra su eco alegórico en la arquitectura particular del marco que se abre a la luz entre las columnas, para cerrarse en seguida a través del pilar siguiente.

En la siguiente toma vemos a Pierre y Juan 2 que siguen discutiendo sobre sus divergencias creativas; ahora se encuentran en un pasillo muy estrecho –elemento arquitectónico que la cámara capta una vez más a través de un ángulo contrapicado– que se abre hacia un punto abierto donde se localiza la única fuente de luz. Esta apertura iluminada que, en forma de salida del pasillo, insinúa una posible trascendencia del marco parece dialogar con las siguientes palabras metareflexivas de Juan 2: “no es falta de orden, es otro orden” y “No hay creación sin riesgo” (1:01:00). Con esto, se pone de manifiesto, una vez más, que la creación tiende necesariamente a lo abierto y arriesgado,



Fig. 3: Pasillo de pilares. Solanas, TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL, mín. 1:00:12

que encierra lo inconcluso como su condición básica y que, por consiguiente, opera sobre una base prospectiva del riesgo.

Es en el episodio “Sólo” donde culmina el entrecruzamiento de aspectos poetológicos de marco y riesgo. El capítulo cuenta la muerte de la madre de Juan 2 y en esta pérdida se densifica un valor ambiguo de interrupción. Al recibir la noticia de la muerte de su madre, Juan 2 se encuentra en una cabina telefónica –espacio sumamente cerrado y aplastante– del que lo saca una visión de apertura, de quebradura en fin, que se concibe a través de una transición icónica en la siguiente toma: vemos a la madre de Juan 2 que se encuentra en una avenida encuadrada de árboles mirando directamente a la cámara. Aquí se repite la “estética de pasillo” que ya analizamos en el episodio “Eran dos exilios” y también en el capítulo “La poética de Juan 1”: la escena se basa en un punto abierto al que lleva la estructura simétrica de los árboles que orlan la calle.

En la toma siguiente –una de las más largas en toda la cinta– vemos un campo nevado abierto y amplio (01:37:00). El único elemento estructurante es una cerca que se insinúa como línea diagonal atravesando casi todo el encuadre. En el rincón izquierdo de abajo aparece Juan 2, quien sigue a su madre que camina sobre la charca moviéndose constantemente hacia el rincón derecho de arriba donde desaparece. Ambos personajes persiguen, por



Fig. 4: Madre de Juan 2 en una avenida de árboles. Solanas, TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL, min. 1:36:40

lo tanto, el movimiento prefigurado por la cerca que adopta, con esto, una función de marco: organiza no sólo el interior de la imagen, sino también el movimiento que se desarrolla en ella y la vista que lo capta. De esta manera, se convierte no tanto en un catalizador del riesgo sino, en primer lugar, en un indicador del aparecer y desaparecer de los personajes, constituyéndose de esta manera como dispositivo de (in)visibilizaciones.

A esta escena de campo abierto se añade otra que forma un fuerte contraste en cuanto a su arquitectura: la cámara muestra a Juan 2 en una escalera automática –al parecer se encuentra en el aeropuerto, en tránsito a Buenos Aires. Una vez más el movimiento se centra en un punto abierto y el insinuado acto de trascender el marco hacia el afuera de un futuro desconocido se escenifica aquí en toda su ambigüedad recurriendo a efectos de espejismos y borrosidad que crean un espacio impreciso. A este ambiente en constante transición se opone una fotografía en blanco y negro que figura como punto final de la escena y evoca la infancia de Juan 2. Lo muestra con dos compañeros sentados en una escalera de madera retomando, así, el *leitmotiv* enmarcador de la película.

Estas tomas de escaso movimiento interior se contrastan con una de las escenas más sugerentes en cuanto a una interrelación de la poética de marco y factores del riesgo. Es una de las numerosas escenas de danza que sobresale

por la ambivalente dinámica enmarcadora: en un planeo acelerado la cámara sigue a dos personas que van corriendo por detrás de una baranda. Primero gira hacia la derecha, luego hacia la izquierda y son estos cambios súbitos de dirección los que parecen prefigurar un ambiente de inseguridad profunda. Cuando la baranda funciona en un principio como elemento orientador, tanto para los personajes como para la cámara, al final de la escena ayuda a conformar una situación límite en su sentido literal: la mujer a punto de caer sobre la reja es sujeta por dos danzantes a su lado.



Fig. 5: Danza en la baranda. Solanas, TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL, min. 24:36

Aquí queda ilustrada de manera explícita la posibilidad de arriesgarse que acompaña los ensayos de la tanguedia –y en un nivel más abstracto el proceso creativo– remitiendo, una vez más, a un “estado al borde”, tal como ya se ilustró en la escalera de caracol.

#### 4. La oscilación entre el enmarcar y el desbordamiento

Desde el punto de vista de la estética fílmica cabe subrayar que son, sobre todo, las tomas y los planos empleados los que en los episodios analizados ayudan a concebir una particular interrelación entre poética de marco y factores del riesgo en la película. Así, se resalta el empleo frecuente de ángulos contrapicados inclinados o perfectos que se combinan con planos tentativa-



mente lejanos evocando aspectos ambivalentes de ubicación y soledad. Con la alternación constante de movimiento y fijación crean una particular oscilación entre lo abierto y lo cerrado.

En TANGOS, las implicaciones conceptuales de marco y riesgo nacen de la imagen al mismo tiempo de constituirla. En esta escenificación de una productividad icónica, la película adopta no sólo un nivel autorreflexivo y meta-creativo, sino que constituye un elogio del valor conceptual del riesgo que en tanto figura reflexiva se inclina deliberada y afirmativamente hacia lo abierto e inicia un movimiento arriesgado que, no obstante, necesita de su contrario.

El marco se insinúa, por lo tanto, como elemento contrastivo capaz de configurar la posibilidad de arriesgarse: lo circundante, la quebradura y la trascendencia invitan a actos tan precarios como imprescindibles y, además, complementarios. Al mismo tiempo, el marco se constituye como instrumento que guía la mirada, el ojo de la cámara y la vista del espectador: así, muchas veces los movimientos a lo largo del marco y los que lo trascienden coinciden con procesos de visibilización e invisibilización, con dinámicas del aparecer y desaparecer, evocando actos simultáneos del cubrir y descubrir. En tanto detonante de estas dinámicas ambivalentes, el marco adquiere una particular fuerza conceptual.

La creación misma, núcleo meta-temático de la cinta, se configura, finalmente, a través de una conjugación tan ambivalente como productiva de la poética del marco y de los factores del riesgo constituyéndose en medio de una oscilación permanente entre el enmarcar y el desbordamiento.

Es en este intersticio productivamente inestable donde se escenifican visibilizaciones ambivalentes que, en un nivel alegórico-estructural, pueden remitir a actos de investigación.