

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Carrera de Artes**

**Historia del Cine Latinoamericano y Argentino**

Cátedra: España

Prof.: H. Kohen

Alumnas: Daniela Schvetz  
Carolina Selzer

Año: 2do cuatrimestre 2005

***“Tangos. El exilio de Gardel” y “Sur” de F. Solanas***

**Contacto:**

[danielaschvetz@yahoo.com.ar](mailto:danielaschvetz@yahoo.com.ar)

[carolina.selzer@gmail.com](mailto:carolina.selzer@gmail.com)

## Introducción

“El exilio de Gardel” era el primer proyecto de largometraje de ficción en color del director Fernando Solanas, quien venía de una trayectoria en torno al cine militante producido por el *Grupo Cine Liberación*, del que formó parte hasta el momento en que debió



Imágen de la Película "Tangos..."  
Secuencia coreográfica. Fte.  
[www.pinosolanas.com](http://www.pinosolanas.com)

exiliarse. Fue además, su primera película al regresar de Francia, el primer largometraje que realizaría insertado en una estructura industrial, y al cual endilgaría – según sus manifestaciones en la prensa de la época – el diseño de ser el primero de género de *comedia dramático-musical*, que habría de ser secundado por más filmes con el mismo espíritu. Solanas aún no tenía un plan certero, no había concretado un guión ni un argumento para sus próximas películas, pero ya se había propuesto un nuevo estilo, había decidido un camino estético para la continuidad de su carrera.

Para Solanas, debía prevalecer la relevancia de los temas en sus obras, pero de ninguna manera en desmedro de la forma artística. A partir de “Tangos. El exilio de Gardel”, se propone verter todo el contenido ideológico – ya presente en sus obras anteriores – a través de composiciones ficcionales, abandonando el formato documental.

Es importante destacar la proveniencia de Solanas y su contexto histórico. Los años '60 habían dado a luz al Nuevo Cine, que se expandiría generando referentes a lo largo de Latinoamérica. Nacieron los festivales de cine latinoamericano para lograr un intercambio de ideas – e ideologías – entre los realizadores de diferentes países; y allí se plantearon las discusiones en torno a los diferentes lineamientos estéticos, que pronto se constituirían como el motor que mantendría viva la inquietud creativa.

El Cine Nuevo se erigía como un movimiento de variadas tendencias pero con objetivos comunes: la creación de una identidad latinoamericana, la generación de una conciencia continental antiimperialista, la oposición artística a los cánones estadounidenses, entre otras.

En Argentina la nueva corriente cinematográfica nacía por oposición al cine industrial burgués, que se encontraba ya en su etapa final. Los nuevos realizadores sentían necesaria la creación de un cine que hablara de la realidad, que renovara el vínculo entre el espectador y el cine; aportando una visión crítica de la cotidianeidad, para llevar el impulso, si no revolucionario al menos rebelde, a las masas. El proyecto tenía su ancla en la intención de generar ahora, no una identificación pasatista – como ocurriera con el cine del período clásico – sino una real conciencia de la opresión; a través de una suerte de distanciamiento brechtiano. Los primeros frutos de este movimiento fueron documentales; de Fernando Birri (“Tire dié”, 1956-1958), Simón Feldman (“Gambartes”, 1956), Rodolfo Kuhn (“Sinfonía en no bemol”, 1957), David José Kohon (“Buenos Aires, 1960), Humberto Ríos (“Faena”, 1960), etc. Sus filmes de ficción siguieron la misma línea de realismo. Así fue que se alzó la teoría del Tercer Cine en la Argentina, para quebrar la influencia de la ideología imperialista que venía implícita en el lenguaje del cine hollywoodense.

En este medio ambiente nacía la carrera de cineasta de Fernando “Pino” Solanas, un hombre que pertenecía a la alta burguesía y que formó el *Grupo Cine Liberación*, de la mano de Octavio Getino. Ambos provenían del ámbito del cine publicitario, actividad que les permitió obtener dinero para financiar sus proyectos. Tenían como objetivo mostrar “la dependencia de la Argentina como un ejemplo del colonialismo en América Latina”<sup>1</sup>. Estos objetivos estaban relacionados, asimismo, con la necesidad de una respuesta a la censura y la represión que se experimentaba en la vida de aquéllos años de sucesión de dictaduras y gobiernos autoritarios. El clima político emergía en todos los ámbitos culturales.

El *Grupo Cine Liberación* se proponía cambiar los hábitos de su público, lograr una transformación sociopolítica, antes que ser un espacio puramente artístico. Se trataba de una lucha militante activa, con mensajes directos, destinados a una modificación de la mirada del espectador con respecto al cine.

---

<sup>1</sup> Schumann, Peter B. Historia del cine latinoamericano. Legasa. Buenos Aires, 1987. Pág. 28



Imagen de la película "La hora de los hornos" (1968) Solanas - Getino.  
Fte: [www.pinosolanas.com](http://www.pinosolanas.com)

En 1968 el *Grupo Cine Liberación* dio a luz un documental, "La hora de los hornos" que le llevó dos años de elaboración; y en 1975 una ficción, "Los hijos de Fierro". Como pretendían también transformar

el sistema de distribución, "La hora de los hornos", fue proyectada en reuniones sindicales, en asambleas estudiantiles, etc., que en gran parte pertenecían a la clandestinidad. La idea que tenían era que el circuito comercial no hacía justicia a los objetivos políticos de esta realización, por lo tanto debían exhibirla en un circuito alternativo.

La dictadura iniciada con el golpe de Estado en 1976, fue nefasta para el desarrollo de la cinematografía argentina, cuya producción se redujo de manera notable a causa de las persecuciones, los secuestros, la censura, la falta de políticas de financiamiento, etc. La persecución a los cineastas era dirigida sistemáticamente desde el gobierno militar, y Fernando Solanas – entre muchos otros artistas – debió exiliarse a causa de su militancia, y por lo tanto su carrera se vio interrumpida abruptamente. No obstante, logró filmar algo estando en el exilio en Francia, el documental "La mirada de los otros" (1980, París), acerca de los discapacitados.

La declinación del gobierno militar en el año 1981, dio un intersticio por donde respirar, al arte acallado durante los años de represión. Hubo movimientos – como *Teatro abierto* – que permitieron a diversos artistas comenzar a manifestarse en contra de la censura y, por sobre todo, de los horrores perpetrados por la dictadura, incluso mientras ésta seguía en vigencia.

Con la democracia, se inició la reestructuración del cine y se instituyó a Manuel Antín a cargo del Instituto Nacional de Cinematografía; cuya gestión colocó el acento en la diversidad, en el apoyo crediticio a las realizaciones, en la apertura de las limitaciones para el acceso del público a las obras (se permitió, por ejemplo la asistencia de menores a las proyecciones de películas prohibidas, acompañados por un mayor); y

en la formación de los nuevos cineastas reabriendo la Escuela de Cine del Instituto y fundando centros regionales de formación cinematográfica.



Imagen de la película "La historia oficial". (1985) Luis Puenzo.  
Fuente: [www.cinenacional.com](http://www.cinenacional.com)

El cine de la vuelta a la democracia, tuvo en general la característica de tratar temas políticos, de la historia reciente, de la búsqueda de la identidad, etc. Las variantes temáticas transitaban por la reconstrucción histórica, el destino de los desaparecidos en la dictadura,

el problema de la pérdida de la identidad, la guerra de Malvinas, entre otros. Una camada de directores – varios de los cuales habían iniciado su trayectoria en el Cine Nuevo – se dedicó en esta etapa a construir un relato de los sucesos de los años oscuros de nuestra historia, entre ellos: María Luisa Bemberg, Luis Puenzo, Juan Carlos Desanzo, Alejandro Doria, etc.

Fernando Solanas se dispuso en 1984, en este contexto de renovación de la cinematografía argentina, a realizar el proyecto de “Tangos. El exilio de Gardel”; al cual seguiría el filme más taquillero de su carrera: “Sur” (1988).

## El exilio de Gardel



Imagen del 1º afiche de "Tangos. El exilio de Gardel". (1985) Fernando Solanas.



Imagen del 2º afiche publicitario de "Tangos...", en el momento del relanzamiento del film, orientado a la juventud.

### Síntesis argumental

París, 1980... María tiene veinte años. Vive exiliada en París con su madre Mariana, célebre actriz argentina.

Con un grupo de amigos, juglares modernos, María decide contar la historia de este desarraigo, de esta desolación tragicómica de los adultos que la rodean.

En efecto, los exiliados de la "primera generación" sus padres, tratan de montar una *tanguedia* (suerte de tango, tragedia y comedia) llamada *El exilio de Gardel*, cuyo tema principal se desarrolla gracias a los envíos de Juan Uno, que vive exiliado interiormente en Buenos Aires.

El espectáculo constituye, para este grupo de artistas, el prolongamiento de su identidad y el sueño de revertir la frustración del exilio en una realización. Al mismo tiempo es el campo potencial de la solidaridad entre ellos.

Juan Dos compone la música de acuerdo con los mensajes que llegan desde Buenos Aires, y la obra coreográfica se va montando.

Amigos franceses del mundo del espectáculo, solidarios, alientan la iniciativa, aunque permanecen perplejos frente a esta forma de improvisación creativa, que ellos creen más próxima a la locura que a lo que debe ser un acto cultural.

Los caminos de la creación son tan diferentes que conducen a algunos enfrentamientos; sobre todo porque el autor demora demasiado en enviar el final de la *tanguedia*.

Mientras los hijos de los exiliados se adaptan mejor a su nueva realidad y se ganan la vida cantando y bailando en las calles de París; los mayores sufren y encuentran dificultades para sobrevivir.

*Este exilio de Gardel*, ¿tendrá un final feliz?

Y el exilio, ¿terminará algún día?

María, con toda la lucidez de su adolescencia, interpela al presente.

¿Cuál es entonces el país de uno? ¿Aquél donde pasó su infancia o este donde se desarrolla su vida?

¿Cuál es entonces el país soñado?

## **Tangos. El exilio de Gardel**

### FICHA TÉCNICA

Dirección	Fernando Solanas
Guión	Fernando Solanas
Director de Fotografía	Félix Monti
Sonido	Adrián Nataf
Montaje	César D' Angiolillo
Productores delegados	Fernando E. Solanas y Envar El Kadri
Cámara	Aldo Lobotrico
Decorados	Luis Diego Pedreira
Pinturas	Hermenegildo Sabat
Montaje de sonido	Patrice Grisolet
Mezclado	Paul Bertault

Música original	Astor Piazzolla
Canciones	José Luis Castiñeira de Dios y Fernando Solanas
Coreografía	Susana Tambutti Margarita Balli Robert Thomas Adolfo Andrade
Bailarines Solistas	Robert Thomas y Manon Hotte Gloria y Eduardo Nora Codina y Germán Altamirano Inés Sanguinetti
Ballet	Núcleo Danza
Productora Ejecutiva	Sabina Sigler
Asistente de producción	Mario Marchioli
Directores de producción	Louis Wipf y Alain Mayor
Productor Asociado	Vicente Díaz Amo
Primer asistente realizador	Teo Koffman
Segundos asistentes realizadores	Serge Boutleroff Gaspar Noe Ana Poliak
Scripte	Elisabeth Otero
Meritorios	Rodolfo Arce Juan Solanas Isabelle Delage
Relaciones con la prensa	Simón Mizrahi (París) Helba Ferreira (Buenos Aires)
Asistente de guión y traducción	Djamila Olivesi
Operador del segundo equipo	Tessa Racine
Segundo asistente	Atilio Pascual
Dosificadora	Renaud Cayla y Michelle Lachaise
Foto fija	Juan Angel Urruzola
Realización de decorados	Eduardo Capilla y Tomás Sánchez Denis Mercier y Frederic Leotard
Encargado de accesorios	Henri Moisan
Efectos especiales	Jean Francois Cousson Rubén Costa Philippe Margottin
Maniquí de látex	Francoise Frugier
Asistente de sonido	Jean Minondo
Efectos de sonido	Jerome Levy
Montaje	Danielle Fillios Anne-Marie L'Hote Marcela Saenz Inés Cederma Laura Bua Helene De Luze
Meritorios	Enrique Angeleri Annie Marcinak Santiago Thevenet Catherine Trouillet
Administradores de producción	Gerard Molto Roberto Schroder Sylvie Balland
Secretaria de producción	Maud Malchiodi
Meritorios	Daniel Bisogni Daniel Ferrando
Coordinación de reparto	France Arnaud
Jefe de producción	Sophie Ravard y Fernando Cubero
Asistentes de producción	Jean-Marc Tostivint Dolly Pussi

Meritorios	Alexandre Riosanu Fabien Silbert Luc Jacquel
Maquinistas	Rena Pequignot Jean Hennau Mario Inza Michel Venot Juan Martín Reyna Sergio Avello Juan Carlos Flores Frederic Baudry
Eléctricos	Jean-Pierre Baronsky Oscar Hansen Juan Carlos Yeregui Eric Baraillon Alejandro Gobello Luis Álvarez Víctor Nieves Luis Moreno y Philippe Barillet
Groupman Film Laboratorios Sonido	Michel Garcon Eastmancolor Kodak G.T.C. (París) – Cinecolor (Buenos Aires) Auditel (París) – DCA Audiovisuel (París) Sincrosón (Buenos Aires)
Productora	Cinesur – Vicente Díaz Amo (Argentina) Tercine (Francia)
Distribuidora	Argentina Sono Film
Duración	125'

### ***Tangos. El exilio de Gardel***

#### ELENCO

Marie Laforét	Mariana
Philippe Léotard	Pierre
Miguel Ángel Solá	Juan Dos
Marina Vlady	Florence
Georges Wilson	Jean-Marie
Lautaro Murúa	Gerardo
Ana María Picchio	Ana
Gabriela Toscano	María
Michel Etcheverry	San Martín
Claude Melki	Discépolo
Gregorio Manzur	Carlos Gardel
Leonor Galindo	Alicia
Eduardo Pavlosky	Dr. Figueroa
Jorge Six	Miseria



Guillermo Núñez	El Negro
Mirta Camedeiros	Alcira
Delia Bermejo	Susana
Norma Guevara	Concepción
Catherine Laborde	Nathalie
Huguette Faget	Céline
Beatrice Jacobs	Arlette
Oscar Castro	El Social
Héctor Malamud	El sindicalista
Lorena Gelso	Manuela
Emilio Cedrón	Carlitos
Anita Beltrán	Madre de Juan Dos
Gaspar Noe	Cool
Victoria Solanas	Flavia
Silvio López	El delegado
Fernando Solanas	El Ángel
Vincent Barraud	
Xavier Kuents	Los bailarines jóvenes
Roser Montilo	

Con:

Cristina Rivas - Michel Batilliet - Daniel Capuano Blasco - Luis Carminio - Bernard Danjoin - Gerard Dubois - Sylvia Folgoas - Victoria Solarz - Ivan Frydlewsky - Jean Gouley - Alain Legrix - Antoine Mosin-Alberto Neuman - Omar Pini - Cecile Ricard - Oscar Righi

Germán Altamirano  
 Guillermo Angelelli  
 Nora Codina  
 Sandra Halpern                      Ballet Núcleo Danza  
 Eduardo Millán  
 Olkar Ramírez  
 Omar Claudio Sosa  
 Alejandra Trincavelli

## **Crónica de la realización**

En palabras del propio autor, el filme surgió como una idea que, a principios de los ochenta comenzó a perseguirlo. La necesidad de plasmar en un proyecto, la historia del exilio, con todos los conflictos que se suscitaron durante los años de mayor opresión. Sin incorporar elementos autobiográficos, pero sin soslayar vivencias personales; implicaría una reflexión sobre el exilio y el desarraigo en toda la historia latinoamericana.

Así es como a fines del año 1984, con un nuevo gobierno democrático en el país, Solanas inicia los preparativos del rodaje de lo que se convertiría en la primera coproducción franco-argentina realizada de acuerdo al convenio de reciprocidad cinematográfica firmado con Francia.

La película fue considerada de interés especial por los organismos rectores de la política cinematográfica de ambos países y, además, el Ministerio de Cultura de Francia le otorgó un subsidio, el primero destinado a un film latinoamericano. El presupuesto de la película superó el millón de dólares.

Se previeron seis semanas de rodaje en cada país, lo que significó que el trabajo en Argentina se iniciaría a mediados de febrero de 1985. Si bien estos plazos no se cumplieron estrictamente debido a algunos inconvenientes relacionados con el reparto del elenco, la filmación se llevó a cabo finalmente, con algunas demoras. Con cambios en el elenco previsto luego de que Fernando Rey no pudiera hacerse un lugar en su ocupada agenda y fuera reemplazado por Lautaro Murúa; o de que se confirmaran las actuaciones de Marie Laforet y Marina Vlady en lugar de Charo López y Anouk Aimée respectivamente; el ambicioso proyecto siguió su curso.

Con gran entusiasmo el director anunció la colaboración musical de Astor Piazzolla (que a fines de octubre ya había grabado en Bruselas treinta minutos de partitura original) y de José Luis Castiñeira de Dios; así como también la participación del Ballet Núcleo Danza y los demás excelentes profesionales previstos para la faz técnica.

En el cúmulo de información no dejó de sorprender que Solanas anunciara que la empresa Gaumont se haría cargo de la distribución mundial del film.

El inicio del rodaje de “Tangos. El exilio de Gardel”, previsto para el día 17 de diciembre de 1984; tuvo lugar finalmente el 3 de enero de 1985, en La Cartoucherie,

complejo en las afueras de París. El director acertó al decir que encaraba esta película como una obra ambiciosa y largamente elaborada, luego hubo brindis con actores, técnicos y visitantes.

Durante el mes de febrero y ya en pleno trabajo, los principales responsables de la filmación debieron vérselas con las bajas temperaturas que descendían a los 14 grados bajo cero y la nieve que caía ininterrumpidamente, mientras en Buenos Aires Susana Tambutti y Margarita Balli, responsables a cargo de las coreografías del film, ensayaban las partes bailadas de “El Exilio...”.

A mediados de Marzo se inició el rodaje en la Argentina, ya se encontraba en el país el elenco encabezado por las estrellas francesas y actores locales a quienes se sumaron El Maestro Osvaldo Pugliese, para la ejecución de los tangos y el Ballet Núcleo Danza. Era el Buenos Aires de 1985, recreando el París de los '70 en los famosos salones de las ex Tiendas San Miguel, ubicados en Suipacha y Bartolomé Mitre. De esta manera, en París se rodaron las escenas de exteriores, en tanto que en Buenos Aires se rodaron las interiores. La producción debió afrontar serios inconvenientes por otro lado, cuando dos personas que fueron motor importante para la realización del film fallecieron. Un amigo íntimo de Solanas, quien le abriera las puertas cuando llegó a París exiliado y que ayudó en gran medida para la concreción del film, como así también un productor de cine turco que fue un gran colaborador.

Durante la post producción del film, numerosas escenas de gran valor fueron eliminadas ya que la película resultaba muy larga. Como lo manifestara el actor protagónico Miguel Ángel Solá en entrevistas a la prensa, se perdieron escenas preciosas (sobre todo algunas ideadas para su personaje), en función de la estructura definitiva del film.

Por otro lado el realizador y su equipo debieron afrontar graves problemas financieros que sólo fueron resueltos gracias a la colaboración y apoyo de Vicente Díaz Amo, quien puso una gran cantidad de dinero para que fuera posible la culminación del film. A tal punto llegó la incertidumbre de saber si la película se terminaría que en el mes de septiembre de (1985) cuando concursaba en el Festival de Venecia, todavía no se había finalizado la sonorización. Además el realizador debió resolver algunos conflictos que se habían generado con la distribuidora Gaumont que se haría cargo de la distribución mundial del film. Trascendieron las informaciones, a través de la prensa y

los medios acerca del pleito que Solanas mantuvo con el famoso sello; aunque finalmente se llegara a un acuerdo favorable para ambas partes.

Finalmente, la película se estrenó en Francia en el mes de noviembre de 1985; y en Argentina, el 21 de marzo de 1986. Aunque, unos días antes fue exhibida por primera vez en el país, en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

#### Premios obtenidos en festivales internacionales de cine

##### Festival de Venecia 1985 (Italia)

Gran Premio Especial del Jurado

Premio UNICEF

Premio del Sindicato de Críticos Cinematográficos Italianos

##### Festival de Biarritz 1985 (Francia)

Gran Premio Especial del Jurado

Premio de la Asociación de Cines de Arte

##### Festival de la Habana 1985 (Cuba)

Gran Premio a la Mejor Película

Premio a la Mejor Música Original de Película

##### París 1985/ Academia del Disco Francés y del Film Musical

Premio Georges Auric-SACEM al Mejor Film Musical del Año

##### Festival Internacional de Cine de Troia 1985 (Portugal)

Premio de la Asociación de Cines de Arte

##### Festival de Cine Latinoamericano de Huelva 1985 (España)

Premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos

##### París 1986/Academia de las Artes Cinematográficas

CESAR 85 a la Mejor Música de Película

Presentada fuera de concurso en los festivales de:

Río de Janeiro – Montreal – Londres – Miami – Goteborgo – Belgrado – El Cairo –

Festival de Berlín/Foro del Cine Joven

## Sur



Afiche de la película "Sur".  
(1988) Fernando Solanas.  
Fuente: [www.pinosolanas.com](http://www.pinosolanas.com)

### Síntesis argumental

Buenos Aires, 1983... Floreal, ex obrero de un frigorífico, regresa con temor a su barrio de Barracas. Luego de cinco años de cárcel durante el proceso, intenta reeditar el amor de Rosita, cuya posible infidelidad lo atormenta. Vacila en ingresar a su hogar y comienza a deambular por las calles. Rosi, su mujer, presiente su llegada y sale a buscarlo, pero Floreal ya se ha ido del lugar. A partir de ese momento ambos se sienten invadidos por los recuerdos de su pasado inmediato. Se enhebran así el pasado y el presente, y en una noche desfilarán todos los personajes de su historia, reales e imaginarios. Floreal vuelve, y su lento reencuentro con todo; su mujer, su hijo, los amigos, el café, transcurre mientras se mezclan realidad y sueños, fantasía y recuerdos. Escenario de la noche es el barrio de un país sufriendo el drama de la represión. El protagonista vuelve cargado de rencores y miedos y hará falta que un amigo entrañable, muerto por la represión, regrese de la muerte- que es como decir de todos los fracasos- para enseñarle el camino de la confianza, la solidaridad y el amor. Su historia es la historia de muchos, de todos aquellos que durante esos oscuros años se quedaron en el país soportando la represión política; llena de tropiezos y dolores que es necesario dejar atrás para luchar por lo que se cree justo.

## Sur

### ELENCO

Susú Pecoraro	Rosi
Miguel Ángel Solá	Floreal
Philippe Leotard	Roberto
Lito Cruz	El Negro
Roberto Goyeneche	Amado
Gabriela Toscano	Blondi
Mario Lozano	Etchegoyen
Nathan Pinzón	Rasatti
Antonio Ameijeiras	Peregrino
Inés Molina	María
Fito Páez	Marcelo

Niní Gambiert	Adela
Chany Mallo	Madre
Susana Mayo	Cora
Ricardo Alanis	Arturito
Fernando Siro	Moritán
Luis Romero	Yacumín
Manuel Vicente	El Tordo
Virginia Innocenti	Virginia
Néstor Marconi	El Gordo
Mauricio Kartun	Carnaza
Carlos Olivieri	El Flaco
Ulises Dumont	Emilio
Iván Fridlewsky	Fideo
Silvana Silveri	Nely
Beatriz Vives	Susana

Con:

Oswaldo Santoro, Andrea Polliti.

***Sur***

FICHA TÉCNICA

Dirección	Fernando Solanas
Guión	Fernando Solanas
Dirección de Fotografía	Félix Monti
Cámara	Aldo Lobotrico José Trella
Dirección de arte y decorados	Fernando Solanas
Dibujos	Hermenegildo Sabat
Director de Sonido	Aníbal Libenson
Montaje	Juan Carlos Macías y Pablo Mari
Asistente de dirección	Horacio Guisado
Tangos de Aníbal Toilo, M. Mores y H. Expósito cantados por	Roberto Goyeneche
Bandoneón y arreglos	Néstor Marconi
Música original	Astor Piazzolla
Canciones	Fito Páez y Alfredo Zitarrosa
Producción ejecutiva	Sabina Sigler
Productores delegados	Envar El Kadri

	Pierre Novat
	Fernando Solanas
Productora	Cinesur SA (Argentina) Pacific Productions (Francia)
Laboratorio	Cinecolor Buenos Aires, Phonalex
Distribuidora	Argentina Sono Film (Argentina); BAC Films (Francia)
Duración	119'

### Crónica de “Sur”

Después del éxito de “Tangos...”, Solanas se dispuso a trabajar sobre su nuevo proyecto. Esta vez se proponía relatar la historia del otro lado del exilio, el de los argentinos que resistieron la dureza de los años negros, desde adentro. Los que no se fueron, pero que tuvieron que refugiarse en los márgenes para no perder la vida, y para poder seguir adelante con los pocos proyectos posibles en medio del sufrimiento, el alejamiento de los seres queridos, los secuestros, las desapariciones.

El 9 de enero de 1987, *Cine Sur*, la compañía productora que había fundado Solanas, invitó a la prensa y a personas relacionadas con el mundo

del cine a la presentación del inicio de rodaje del largometraje “Sur” programado para el día 12 de ese mes. El evento se llevó a cabo en un local de la Av. Corrientes, esquina Riobamba, llamado “La verdulería”. La presentación fue realizada por el director, quien fue acompañado por las figuras más importantes del elenco: Susú Pecoraro, Miguel Ángel Solá y, entre otros, el francés Philippe Léotard.

La película sería una coproducción franco-argentina entre la compañía *Pacific Productions* y *Cine Sur*, de ahí – evidentemente – la presencia del actor francés quien, además, había rodado con Solanas su filme anterior.



Miguel Angel Solá, en una escena de "Sur".

La prensa del día siguiente anunciaba el comienzo del rodaje de “Sur” y anticipaba algunos datos de la historia, los personajes, el elenco, la presencia de la música, etc. Destacaban que Solanas la había descrito como una “historia de amor entre los que se quedaron en el país en los años ’70. “*El exilio de Gardel*” fue la película de los que se fueron: ” *Sur*” es la de quienes se quedaron y vivieron aquí con dignidad”.

Pero el rodaje tuvo que ser postergado. Solanas sufría de una crisis renal que se agudizó justo antes del comienzo de la filmación y pospuso los planes de todo el equipo de producción, además de los actores. El director fue internado y sometido a una operación al día siguiente del evento de presentación. La producción ejecutiva envió un comunicado anunciando el inconveniente y la postergación, y adelantando que el rodaje se había pospuesto para los primeros días de febrero.

Dados los resultados taquilleros de “El exilio...”, la prensa empezó a seguir muy de cerca la actividad de Fernando Solanas. La noticia de la suspensión fue publicada en los principales periódicos, dada la expectativa que el filme generaba en la opinión pública. Los periodistas buscaban con ahínco las entrevistas con el realizador.

Finalmente, Solanas fue operado, pero los médicos le indicaron que debía permanecer por lo menos dos meses más bajo tratamiento; de modo que el rodaje sería iniciado tres meses más tarde, dado el retraso en las tareas de producción que implicó esta situación, y que debían ser retomadas nuevamente.

De todos modos, el equipo que inicialmente estuvo comprometido con la película, continuó en su tarea, y del elenco no se preveían modificaciones. No había, sin embargo tal certeza respecto de la participación de Philippe Léotard, quien estaba comprometido con un proyecto en Europa y se vio obligado a retornar unas semanas después de su arribo. Léotard había llegado a Buenos Aires unos días antes de la presentación del inicio de rodaje, que estaba previsto para el día 12 de enero. Otros nombres importantes de la escena cinematográfica europea eran tenidos en cuenta en caso de no contar con la presencia de Philippe Léotard. Se mencionaba al italiano Vittorio Mezzogiorno o al francés Tchequi Karioth.

Al reanudarse las actividades de producción, en el mes de agosto de 1987, se pudo confirmar finalmente la presencia del actor que en principio había sido designado en el papel de *Roberto*. Léotard, arribó el 20 de agosto para sumarse al elenco, y así dejarlo conformado definitivamente.



Por otro lado, las demoras hicieron que no resultara posible la participación de técnicos de sonido de origen francés, como estaba previsto en un primer momento, de modo tal que tras el cambio de planes, la realización del sonido tuvo que ser realizada por técnicos argentinos. Esta situación no dejó conformes a los productores franceses que tenían programada la posproducción en París y tuvieron que desistir de ello.

Las locaciones para esta película habían sido pautadas en su mayor parte, para la capital federal, y unas pocas en la ciudad de Olavarría, en la Provincia de Buenos Aires.

Como anécdota de producción, resulta curioso el aviso publicado el 18 de noviembre de ese año, en el cual se anunciaba la apertura de un concurso para artistas plásticos, para elegir los caracteres gráficos del título del filme. A través del mismo se convocaba a artistas, diseñadores, grafistas, con “espíritu de tanguedia”, a enviar sus propuestas preferentemente sobre papel o cartón y de 18 x 24 cm. Se ofrecía al ganador una importante gratificación material y el derecho de utilizar ese diseño como título y característica de “Sur”, en todo material publicitario.

El aspecto musical del filme fue confiado a Astor Piazzola; y para la interpretación del tema “Milonga del tartamudo”, compuesto por el propio Solanas, fue convocado Alfredo Zitarrosa.

El montaje de la película fue realizado en Francia, pero los detalles finales fueron ajustados en una cabina de montaje de Olivos, Buenos Aires; esta tarea estuvo en manos de Pablo Mari, dado que el montajista original, Juan Carlos Macías, tuvo que viajar a Estados Unidos para rodar un filme con Luis Puenzo.

El rodaje se llevó a cabo en un tiempo total de 12 semanas, en comparación con las 11 pronosticadas en un principio. Fueron tres meses de trabajo muy duro, sobre todo para el director que veía difícil el desafío de pasar 14 horas diarias de pie, en el rodaje. Según sus declaraciones, fue la película donde más puso en juego. Hipotecó sus bienes, y también su salud.

El estreno de “Sur” estaba previsto para el 5 de mayo de 1988, pero la película pudo ser apreciada antes que en la Argentina, en Francia, ya que había sido invitada a participar de la sección oficial del festival de Cannes, y por lo tanto una copia fue

enviada a dicho país anticipándose a lo que sería su estreno. La noticia generó grandes expectativas en el país, dado que era la única producción latinoamericana que participaba del certamen. Pero la presencia argentina no se limitaba a la de la película “Sur”; el director Héctor Olivera había sido invitado a integrar el jurado del festival.

La película viajaba, además, con el envío de los elogios recibidos a través de las declaraciones realizadas a la prensa de los encargados de seleccionar las obras participantes en el concurso oficial del Festival de Cannes.

La cinematografía argentina estaba pasando por un momento único. Se estaba proyectando internacionalmente, y el desempeño de “Sur”, no frustró las ilusiones que había generado con su intervención en uno de los eventos cinematográficos más importantes del mundo. La película fue estrenada oficialmente el jueves 5 de mayo de 1987 en Buenos Aires, en el cine Monumental. En Cannes fue presentada el viernes 13 siguiente. En ambos lugares logró una aceptación general, aunque en Buenos Aires la crítica tuvo más objeciones en cuanto a algunas cuestiones estéticas.

Solanas se alzó con el premio al mejor director de la competencia del Festival de Cannes. Este hecho repercutió ampliamente en la recepción argentina. El éxito de público la mantuvo en cartel durante más de veinte semanas consecutivas; estableciéndola como el mayor suceso de taquilla de los últimos años, superando, incluso a su predecesora “Tangos. El exilio de Gardel”.

En el momento en que se estrenaba “Sur” había surgido la novedad del video. Y no pasó mucho tiempo hasta que comenzaron a circular copias de la película en forma clandestina. Esto enfadó al director: “Los piratas adulteraron la obra, le sacaron entre 8 y 12 minutos para hacerla entrar en los cassettes, y además la multiplicaron a partir de una copia muy mala, de modo que varias escenas prácticamente no se ven. Pido a los espectadores que denuncien a quienes venden o alquilan esta copia pirata, que sean solidarios con el cine. Y que no sean giles. De todos modos yo no filmo para el televisor, y se equivoca quien cree que va a reemplazar la emoción de la película por la sugestión informativa del video.”

Las resonancias del festival de Cannes llevaron a “Sur” a participar en otros importantes festivales del mundo. En todos ellos se desempeñó con gran altura, haciéndose acreedora de importantes reconocimientos. De esta manera, el filme se mantuvo en vigencia en los medios de comunicación hasta finalizado el año 1988; y mucho tiempo después de desaparecer de las salas, se seguían escuchando los ecos periodísticos y críticos, y las discusiones acerca de una de las películas más relevantes de la cinematografía argentina.

Las repercusiones del éxito de “Sur”, tanto en la Argentina como en el mundo, despertaron hasta el interés del presidente, Raúl Alfonsín, quien recibió al director y a la protagonista, Susú Pecoraro, en su

despacho de la Casa Rosada. Solanas aprovechó la ocasión para plantear la denuncia de la piratería de videos.

### Premios obtenidos en festivales internacionales de cine

45° Festival Internacional de Cannes 1988  
Palma a la Mejor Dirección

#### Festival de La Habana

Gran Premio Coral al Mejor Film  
1° Premio al Mejor Film de Ficción  
Premio Mejor Fotografía (Félix Monti)  
Premio a la Mejor Música (Astor Piazzolla- Aníbal Troilo)  
Premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cine y Televisión de Cuba (UNEAC)

Festival Internacional de Haugeseund Noruega-1988  
Premio al Mejor Film

### **Dos Caras de una misma moneda**

“Tangos. El exilio de Gardel” habla del exilio, de aquellos que se fueron.  
“Sur”, en cambio relata la peripecia de los que se quedaron, de quienes se exiliaron en “su barrio o su ropero” tal como presagiaba una de las canciones finales del primer film.

“Sur”, en una suerte de segunda parte, completa la visión de un momento histórico argentino, ya presentado en “El exilio...”. Así, un filme se constituye en espejo del otro, donde se reflejan como dos caras de una moneda las mismas tragedias, pérdidas y búsquedas; el amor por la pareja y por el país, el exilio y el regreso.

La nostalgia por lo irrecuperable, por lo que ya no está y el tango, sobre el que se construye toda la escritura de los filmes, son los elementos comunes a las dos obras. La representación del erotismo como una forma de vínculo estrecho, en una sociedad marcada por la distancia obligatoria impuesta por la dictadura es también un rasgo característico en los filmes.

Ambas películas comparten tanto el estilo estético (efectos especiales, tratamiento de la luz y composición de cuadros) y narrativo, que propone una estructura en episodios, como la utilización del recurso melodramático que tiene el tango, llevado hasta las máximas consecuencias.

La desestructuración narrativa y la hibridación y deconstrucción de géneros que inaugura “Tangos. El exilio de Gardel”; evoluciona audaz, en “Sur”, donde todo lo que en el primer film se aventuraba como búsqueda (la parodia y el humor combinándose con lo dramático y musical), se concreta como recurso expresivo; implicando todo un nuevo lenguaje, original y trasgresor para la época, en el cine nacional. En “Tangos...” asoma un metadiscurso que aporta una original visión acerca del quehacer artístico, al presentar una obra dentro de otra. ¿Vestigios de aquellas reflexiones de antaño en torno al cine y su función social?

Si bien en “Tangos...” los recursos musicales y coreográficos juegan un papel principal, proponiendo la *tanguedia* como base constructiva; esta película es por momentos, más realista ya que tangos, canciones y danza están en la mayoría de los casos (aunque no necesariamente) diegetizados en un relato de tipo realista. Sur en cambio, podría resultar más cercana al género musical, por el papel protagónico que asume la música y por sus climas oníricos, tan oscuros como mágicos.

Elementos sintomáticos de una época, los filmes se constituyen en símbolos, donde cada episodio encierra distintas historias que registran el pasado inmediato de los argentinos, presentando una singular interpretación histórico-política de la realidad nacional.

Así los dos filmes resultan complementarios; ya que el único exilio, el de sentirse ajeno y vacío, y la idea de volver, siempre presente en las películas; hacen que se vuelva ficticia la distinción entre los de afuera y los de adentro, entre los que se quedaron y los que se fueron.

## **El Tango**

Solanas vuelve al tango en búsqueda de una identidad, lo utiliza como recurso simbólico, como metáfora, como síntesis cultural. Instala nuevamente el tango en la escena del cine argentino; desplazándose lentamente del documental al terreno de la ficción, sin cambiar el sentido estructural de su cine (político), pero modificando sustancialmente la propuesta que va de la denuncia agresiva a la poesía. Ficcionaliza con el tango, construye otra realidad y así lo desbanaliza.

Hay una vuelta al cine de tango, donde la puesta en escena se constituye como realidad a partir de la evocación nostálgica de la cultura rioplatense, tanguera, de la gran ciudad y su música. La tristeza y la nostalgia, pero también la esperanza y el amor; se

despliegan en los filmes, como en un tango. La melancolía del exilio, la nostalgia por la propia tierra, los amores contrariados, el regreso al hogar, los reencuentros y la amistad encuentran en esta música su máxima posibilidad de expresión.

### **El sur**

El sur es el lugar donde todos los sueños son posibles, es el sur de la ciudad (y un bar llamado Sur, allí), el sur del país, el sur del continente. Es la utopía de los hombres que soñaron un país mejor; un “Sur” libre en relación a un Norte opresivo y dictador. Y es también escenario del reencuentro con una mítica esquina tanguera. El “Sur” es una manera de ver y de sentir lo nuestro, es identidad. Por eso el proyecto de país que aparece en la historia se llama Proyecto Sur. Así el director recrea a partir del mito o el emblema del “Sur” las verdades y las memorias de nuestro país.

### **Una mirada actual**

La polémica que en su momento generaron los filmes por cómo trataron los temas del exilio y el regreso, la represión y la dictadura, amenazaron con una discusión interminable.

Si por un lado la gran aceptación por parte del público y la crítica (nacional e internacional) respaldó a las películas; por otro surgió un gran debate en torno a la veracidad de las historias y la memoria colectiva.

Se criticó de los filmes la visión edulcorada de ciertos aspectos de la historia nacional, se los acusó de no contar la verdadera historia y de evadir todo el horror de los años de dictadura, entre otras cosas.

Sin embargo es indiscutible el hecho de que en el marco de una nueva realidad del país y con ansias de renovación a nivel cinematográfico, Solanas pudo revisar estos oscuros tramos de nuestra historia, a pocos años del final de la dictadura, con todos los problemas que la cercanía temporal conlleva. El cine de los '80 implica la revisión inmediata de los hechos, muchos filmes intentaron un acercamiento a las problemáticas del encierro o del exilio, y “Tangos. El exilio de Gardel y Sur”, se enmarcan en este contexto.

Teniendo en cuenta lo difícil que resulta hoy en día para el cine hacer una revisión de este pasado nacional, no se puede más que elogiar estas obras, aún cuando la visión de los hechos no resulte específicamente dramática. Se trata, como en todo trabajo artístico, de una interpretación que no necesariamente debe ser real o absolutamente verídica; sino un punto de vista personal, original que en este caso se hace presente a través de la ficción.

De todas maneras, a veinte años de los estrenos y fuera de su contexto original de aparición, los filmes resultan un poco livianos en cuanto al tratamiento de las temáticas y acontecimientos relacionados a esa oscura etapa de la historia argentina.

Si bien abren un camino indispensable para la revisión de este pasado; no profundizan quedándose, un poco superficialmente en la metáfora. El caso de *Sur* resulta paradigmático. La postura optimista y el final feliz de la historia, más que esperanzadores resultan frívolos y vacíos. Los personajes no llegan a encontrarse, no hay diálogo y se eluden. Volver es más difícil y complejo, sin embargo aquí las infidelidades (de la pareja o del país) se perdonan fácilmente. Para una mirada actual la película resulta naif y poco profunda, de todas formas la gran ruptura que significó en su momento sobre todo para el cine nacional, en relación al lenguaje cinematográfico, a la narratividad y la novedosa forma de relato hacen que aún hoy estéticamente, el filme siga vigente.

## Fuentes

- “El exilio de Gardel”. En: Cine guía. La Habana, mayo de 1986
- Solanas. Con la memoria de un pueblo. Por Armando Rapallo. En: Sección Espectáculos; Clarín. Buenos Aires, 21 de marzo de 1986
- Gardel ancló exitosamente en París. En: Sección Espectáculos; Clarín. Buenos Aires, 17 de noviembre de 1985
- Piazzola y Castiñeira ganaron el César a la mejor partitura. En: Sección Arte y Espectáculos; La Razón. Buenos Aires, 24 de febrero de 1986
- París: todos los elogios para el filme argentino. Por Francois Lepot. En: Sección Espectáculos; Clarín. París – Buenos Aires, 8 de septiembre de 1985
- Mi exilio tuvo dolor; Una fiesta y una ovacion. Por Rómulo Berruti. En: Sección Espectáculos; Clarín. Buenos Aires, 8 de septiembre de 1985
- Gardel y su exilio, en las miras de solanas. En: Sección Espectáculos; Clarín. Buenos Aires, 28 de noviembre de 1984
- El león del Festival de Venecia ruge por “El exilio de Gardel”. En: La voz del interior. Córdoba, 4 de septiembre de 1985
- Fernando Solanas ante el inicio de un amplio proyecto. Por Jorge Abel Martín. En Suplemento Platea; Página/12. Buenos Aires, 27 de noviembre de 1984
- La crítica internacional recibió con satisfacción el film de Solanas. Por Marcelo Zapata. En: Suplemento Platea; Página/12. Venecia – Buenos Aires, 29 de agosto de 1985
- El film de Solanas obtuvo tres galardones en Venecia. Por Ernesto Perez. En Sección Arte y Espectáculos; La Razón. Buenos Aires, 7 de septiembre de 1985
- La hora de Solanas. “Tangos, el exilio de Gardel”, premiada. Por M. Z.. En Suplemento Platea; Página/12. Buenos Aires, 7 de septiembre de 1985
- Gardel. Del exilio al triunfo. Por Rómulo Berruti. En: Sección Espectáculos; Clarín. Venecia – Buenos Aires, 7 de septiembre de 1985
- Público y críticos ovacionaron de pie a “El exilio de Gardel”. Por Marcelo Zapata. En: Tiempo Argentino. Venecia – Buenos Aires, 30 de agosto de 1985
- Distinguieron en Venecia a una película argentina. En: La Razón. Buenos Aires, 6 de septiembre de 1985
- El tema es el exilio. El símbolo es Gardel. Por Francois Lepot. En: Sección Espectáculos; Clarín. París – Buenos Aires, 13 de enero de 1985.
- Y... Pugliese tocó para Carlos Gardel. Por Enriqueta Roca. En: Tiempo Argentino. Buenos Aires, 6 de abril de 1985
- El exilio de Gardel perdió su chance. Por Daniel López. En: La Nación. Buenos Aires, 28 de julio de 1985.
- El exilio en el primer film de ficción de Fernando Solanas. En: La Gaceta. Tucumán, 29 de noviembre de 1984
- Ahora, Carlos Gardel se exilió en Buenos Aires. Por Enriqueta Roca. En: Tiempo Argentino. Buenos Aires, 16 de marzo de 1985
- Un tango para Marie Laforet...y una aventura para Marina Vlady. En: Sección 2ª; La Nación, 15 de marzo de 1985
- En un París de invierno con “El exilio de Gardel”. Por Jorge Abad. En: La Voz del Interior. Córdoba, 13 de febrero de 1985
- El exilio de Gardel habla un nuevo idioma. Por Rómulo Berruti. En: Sección Espectáculos; Clarín. Buenos Aires, 29 de agosto de 1985

- Tango, el exilio de Gardel ganó el primer premio en Cuba; Astor Piazzolla, siempre el mejor; Otros premios para la Argentina. Por Adrián Desiderato. En: Sección Arte y Espectáculos; La Razón. Buenos Aires, 17 de diciembre de 1985
- “El exilio de Gardel”, ovacionada en el cierre de la muestra de Mar del Plata. Por Jorge Abel Martín. En: Suplemento Platea. Página/12. Mar del Plata – Buenos Aires; 18 de marzo de 1986
- El permanente exilio de los argentinos. Por Osvaldo Pepe. En La Razón.; Buenos Aires; 21 de marzo de 1986.
- Ese exilio, nuestro exilio. Por César Magrini. En: El Cronista Comercial. Buenos Aires, 21 de marzo de 1986
- “El exilio de Gardel”, un juego entre la realidad y la ficción. Por Claudio España. En: Suplemento Espectáculos. La Nación. Buenos Aires; 21 de marzo de 1986
- El divorcio en el exilio y el desexilio. Por Mirta Videla. En: Suplemento Psicología. La Razón. Buenos Aires, 27 de abril de 1986
  
- “Sur” conquistó a La Habana. El gran coral para Solanas. Por Alejandro Kacero. En: Suplemento Cultura; Página/12. Buenos Aires, 17 de diciembre de 1988
- “Sur” inaugura hoy el Festival de Huelva. En: La Nación. Buenos Aires, 25 de noviembre de 1988
- “Sur” Penas de bandoneón. En: La voz del Interior. Córdoba, 12 de junio de 1988
- Circula video pirata de “Sur”. En: Suplemento Arte, ocio espectáculos; Ámbito financiero. Buenos Aires, 1º de junio de 1988.
- Solanas de regreso. Fue el triunfo de un equipo. Por Leonardo Caire. En: Clarín. Buenos Aires, 27 de mayo de 1988
- Solanas. Mi cine no es ajeno a la realidad argentina. En sección Espectáculos. La Nación. Buenos Aires, 27 de mayo de 1988
- Solanas: mejor director de Cannes '88. En: sección Espectáculos; Clarín. Buenos Aires, 24 de mayo de 1988
- Solanas y el desafío de repetir el éxito. Imágenes y recuerdos. En: El Heraldó. Buenos Aires, 1988.
- Buena expectativa para “Sur” y el cine de la poética. Festival de Cannes. En: La Nación. Buenos Aires, 14 de mayo de 1988.
- Cannes abre hoy sus puertas. En: sección Espectáculos; Clarín. Buenos Aires, 11 de mayo de 1988.
- “Sur” o las cuatro fundaciones del esta Buenos Aires cotidiana. Por César Magrini. En: El cronista; Buenos Aires. 6 de mayo de 1988
- “Sur” pone fin al exilio. Solanas concreta una obra sentimental con todo el espíritu del tango. Por Nan Giménez. En: Suplemento Arte, ocio espectáculos; Ámbito financiero. Buenos Aires, 6 de mayo de 1988
- Altibajos de una emoción. El último Solanas. En: Suplemento Cultura; Página/12. Buenos Aires, 6 de mayo de 1988
- Tangos sin exilio. Estreno mundial de “Sur”. En: Página/12. Buenos Aires, 3 de mayo de 1988
- “Sur”: para recuperar el país perdido. En: La voz del Interior. Córdoba, mayo de 1988.



- Susú Pecoraro en “Sur”. Los actores nos expresamos por las imágenes. En: Carreras – Temas cotidianos; La Nación. Buenos Aires, 30 de abril de 1988
- El festival de Cannes dio a conocer el programa para la próxima muestra. En: sección Espectáculos; La Nación. Buenos Aires, 21 de abril de 1988
- “Sur” confirmada para la competencia de Cannes. En: sección Espectáculos. Clarín. Buenos Aires, 21 de abril de 1988
- Dominan los nuevos cineastas en Cannes. En: Suplemento Arte, ocio espectáculos; Ámbito financiero. Buenos Aires, 21 de abril de 1988
- “Sur”. Todavía un misterio lleno de promesas. En: sección Espectáculos; Clarín. Buenos Aires, 20 de febrero de 1988
- El “Sur” ya está cerca. En: Sección Así; Crónica. Buenos Aires, 21 de enero de 1988
- Telones y pantallas Concurso sureño. En sección Espectáculos; Clarín. Buenos Aires, 18 de noviembre de 1987
- Tambien para Solanas, el sur existe. En: Sección Así; Crónica. Buenos Aires, 27 de agosto de 1987
- Internan a Solanas: “Sur” postergada. Clarín. Buenos Aires. 12 de enero de 1987
- Gran algarabía en el anuncio del rodaje de “Sur”. En: sección 2ª; Página/12. Buenos Aires, 11 de enero de 1987
- Philippe Léotard actor francés ...ya tiene el corazón mirando al sur. Por Ricardo García Oliveri. En sección Espectáculos; Clarín. Buenos Aires, 2 de enero de 1987

## **Bibliografía**

- Schumann, Peter B. Historia del cine latinoamericano. Legasa. Buenos Aires, 1987
- España, Claudio (director general), “Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo”, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000 (2 volúmenes).
- España, Claudio (director general), “Cine Argentino, 1957-1983: Modernidad y vanguardias”, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005 (2 volúmenes).

## ANEXO ENTREVISTAS

### Entrevista a José Luis Castiñeira de Dios

- **P** ¿Cómo fue tu experiencia de trabajo en la película?
- **P** ¿Cómo te contactaste con el director? (P.Slanas)
- **CD** Bueno, yo estaba viviendo en París desde 1977, y ya lo conocía a Solanas de antes. Nos encontramos en París y vivimos juntos todos esos años. Pino estaba atrás de esta película desde hacía tiempo; hasta que finalmente empezó a armarla, de a pedacitos con muchísimo esfuerzo, había hecho un par documentales que no terminaba de filmar, no podía volver a filmar. Entonces un día me llamó, me dijo que quería hacer esta película y me dio un libro, un libro que tenía y a la vez no tenía mucho que ver con lo que fue después la película. Era una cosa mucho más amplia, o menos específica si se quiere...
- **P** ¿Era de él el libro?
- **CD** Sí, sí era de él. Él quería que fuera un homenaje al tango, y darle ese curioso título.... en realidad él estaba centrado en ese famoso tema de la *tanguedia*, en un principio, la idea de que un nuevo género dramático apareciera que combinara el mundo del tango con el de la narración dramática occidental. La *tanguedia* tenía que ser musicalizada con tangos y de esta manera también era un homenaje a la música argentina, a la música rioplatense. También él hacía el plan B, la picardía de ponerle *El exilio de Gardel*, como que Gardel había sido un exiliado y él, y todos nosotros éramos exiliados, tenía que ver también con eso. Solanas me dijo entonces que en la película iba a haber un homenaje a Gardel, que terminó siendo una representación con un actor que mimó a Gardel, cantando dos tangos; un actor argentino que está en Francia hace muchos años; y eso sería...digamos el comienzo del tango. Después él quería conseguirlo a Pugliese que estaba de gira por Europa, filmarlo, y ponerlo en la película; lo que al final sucedió. Él vendría a representar toda la época de oro. Pino me dijo que también quería que Astor Piazzolla hiciera una parte de la música, porque él representaba el tango de ese momento, de esos años. Un tango de los años setenta, con influencias jazzísticas. “Yo quiero que vos hagas el tango del futuro”, me dijo. Lo primero que dije fue ¡¿cómo?! ¡Yo qué se cómo es el tango del futuro! En principio yo tenía la impresión de que el tango estaba terminando su vida, su existencia como género....pero además hacía muchos años que yo me había ido de la Argentina, ya hacía como siete ocho años...además las veces que yo había vuelto; volví por primera vez en el '81 con Mercedes Sosa como director artístico de una gira que se hizo antes de la guerra de Malvinas, cuando se hizo ese disco famoso con Charly García y todos los demás. Entonces lo que yo había visto en Argentina era que el tango no existía más, que concretamente eran sólo viejos que estaban en las tanguerías para turistas....
- **P** Eso te quería preguntar; ¿cómo era tu visión del tango en ese momento? Al lado del revival que hay ahora...
- **CD** A nadie le interesaba, a nadie. Ojo, en París sí había habido un acontecimiento, el cual yo vi de cerca, que fue el asunto de Tango Argentino. Una obra musical que armó Claudio Segovia y Oresoli, que la montaron en Buenos Aires pero la estrenaron en el Teatro Chatelet en París, para el año '84 más o menos. Tuvo un éxito tremendo. Yo era amigo de Claudio Segovia de mucho tiempo antes, y ellos había intentado hacer espectáculos étnicos. Habían hecho uno con el flamenco y otro con el jazz tradicional y de golpe se largaron

con el tango. Pero lo hicieron sin nada de plata y sin apoyo de ningún tipo. Consiguieron los pasajes, armaron el elenco, lo llevaron a París y fue un éxito tremendo. Primero lo habían llamado a Piazzolla, me ofrecieron a mí también, pero Piazzolla les dijo que él quería hacer su música, no quería hacer arreglos de música tradicional. Entonces lo llamaron a Salgan, entre otros también estaban Raúl Lavié, Goyeneche.....eso también tiene que ver con la película porque esto le dio un impulso enorme, una coqueluche terrible en Europa y de ahí saltó a Estados Unidos y fue un éxito también inmenso. Y eso no paró más en los últimos veinte años, Claudio hoy en día tiene tres, cuatro compañías dando vueltas por el mundo. Eso fue el impulso del tango, algo que ayudó, no es que se descontextualizó por completo de ese fenómeno cultural; y otra vez arrancó en Europa como había pasado la vez anterior. Pero dentro de ese contexto a mí me encargaban el tango del futuro, de la gente joven, lo que la gente joven podía pensar del tango....y no tuve mal olfato porque en definitiva era un grupo de chicos que en la película, como ustedes habrán visto, en las calles de París, representaban a los hijos del exilio que no tenían raíz....yo pensé en hacer entonces algo medio irónico una versión medio grotesca si se quiere del tango, amarga pero divertida, porque....ya para mí el tango era una cosa ajena....para mi generación, para mí... entre mis intereses musicales no estaba el tango. Sí estuvo en cambio Piazzolla, es decir, yo la verdad, junto con mucha gente de mi generación odiábamos el tango y los tangueros. Nos parecía la cosa más ridícula del mundo....

- **P** ¿Te pasaba algo con el folklore, en cambio?
- **CD** Sí, yo sí soy una persona que me siento totalmente integrado a toda la historia de lo que fue el folklore y la evolución de la música popular a la que he aportado activamente. En cambio el tango, francamente, salvo el caso de Piazzolla que fue un tipo que abrió un mundo para todos nosotros, yo lo conocí a Astor de jovencito y quedé absolutamente deslumbrado con él y fui amigo de él toda la vida.... pero no por el tango, el género a mí me parecía horrible, no tenía nada que ver con mi vida ni con mi sensibilidad. Pero resulta que cuando llegué a Europa, a Francia, en ese viaje en el '77 que yo salí de la Argentina expulsado, de golpe me empezaron a aparecer trabajos musicales que tenían que ver con el tango. Pensaban que como yo era músico argentino, era músico de tangos, yo la verdad que en la vida había hecho algo que estuviera relacionado con el tango...había hecho otras cosas, jazz, pero no tango. Pero ante la desesperación porque había que hacerlo, me puse a pensar y me di cuenta de todo lo que yo sabía, que no aceptaba pero que en mi memoria como cualquier argentinito, tenía en la cabeza con respecto al tango. Buscando desesperadamente ahí apareció toda la cultura tanguera en la cual yo me había criado. Ese mundo en el que el tango y el fútbol eran el denominador común de la sociedad.
- **P** ¿Sos porteño?
- **CD** Yo soy porteño, sí, pero la verdad no me gustaba....entonces cuando Pino me plantea esto, yo me pregunté qué podía pasar con los chicos.... porque hasta la misma temática del tango, los cantores de tango... una cosa totalmente acartonada, fijada y estereotipada al máximo, no tenía nada que ver con la gente joven en ese momento. Bueno, yo hice eso y lo grabamos en París, primero con cantantes argentinos y latinoamericanos. Fue bastante gracioso, cuando yo grabé... porque Pino en esto es terrible, es una persona que va haciendo el “work in progress” toda su vida, y va cambiando todo el tiempo mientras va haciendo.

Entonces yo estaba grabando en la sala con los cantantes y él afuera me estaba cambiando la letra...

- **P** Tu trabajo suele ser muy metódico...¿hay mucha diferencia con Pino en ese sentido?
- **CD** Absolutamente. Él es un gran improvisador, si se quiere... pero él es un gran improvisador en el hacer, pero después sí es muy metódico en el armado de todo eso. Porque él hace todo un poco como Fellini que hacía filmaciones interminables, que hacía quebrar a todos sus productores, porque iba descubriendo cosas en el hacer y después al terminar todo eso llevaba dos años más para armarlo, como es Favio también. Tipos intuitivos que lo que necesitan es tener ahí todas las piezas para después armar el rompecabezas. Pero con la música, que es algo tan organizado, es muy complicado. La música hay que hacerla en papel, ensayarla, que salga bien y si después no le gusta, encima te matan....
- **P** Bueno, Susana Tambutti nos dijo lo mismo con respecto a las coreografías....Además teniendo en cuenta la distancia porque ella trabajó en Buenos Aires, con la diferencia de tiempos....nos contó que le costó bastante trabajar con Solanas....
- **CD** Y como lo que cuentan a veces de Fellini, él reunía a todos los actores en el plató, ponía ahí una orquesta que dirigía Nino Rota y empezaba a hacerlos dar vueltas, a hacer cosas y él miraba y así se pasaban horas y horas, después llegaba la hora de comer.... porque además eso es todo un ambiente muy sindicalizado... para organizarse...no es modo. Eso lo podés hacer con una pequeña compañía de teatro experimental, pero no con trescientas personas, técnicos, iluminadores, etc. Entonces paraba todo, lo llamaba a Nino Rota y le decía... esto me gustó pero lo quiero más largo.... esto no....entonces todos se iban y los convocaba de nuevo para la noche...Mientras Nino Rota se ponía a corregir la partitura, diez copistas se ponían a copiar, entonces no había ni computadora... para todo el mundo. Eso se puede pero es una cosa terrible, desgastante, y con Pino era un poco así.
- Pasa que él tiene un gran talento para armar todo eso después, y además es uno de los directores más musicales, probablemente de la Argentina. No porque estudió, porque eso no es lo importante.....aunque él se crea un músico.... en realidad es que tiene un gran olfato, una gran intuición de artista y con respecto a la música tiene una gran sensibilidad.
- Aquí pasa algo interesante para el análisis posterior, que es que cuando yo terminé de grabar todo y estaba muy bien hecho.... él me dice que no, que así no iba que no era lo que quería. Porque las voces no se parecían a como hablaban los chicos en Argentina en ese momento... era, para él totalmente ajeno. A pesar de que yo le dije que estaba todo muy bien, que eran muy buenos cantantes....Ahí fue que nos vinimos a Buenos Aires con las cintas y se convocó a diez quince actores para complementar con las voces de los muchachos y chicas. Que eran voces no preparadas....naturales. También grabamos con Solá que no tenía ninguna experiencia en estudios de grabación.... y fue algo muy gracioso también, pero el resultado fue muy bueno.
- Después eso tuvo un éxito y una trascendencia descomunal. porque ganamos el César en Francia, el Coral de la Habana; por la música....que fue una combinación de todas estas estéticas más la de Astor Piazzolla. Él no vio nada de la película, él dijo...yo me meto en estudio a componer.... en ese momento estaba de gira por Bruselas, él estaba trabajando mucho y al final le hizo seis

temas. Tema de amor, tema de horror, tema de espanto... no sé que más...y los mandó, dijo ubicalos donde te parezca. Lo que pasa que la música era tan valiosa que puesta en ese contexto igual era muy interesante.... bueno, lo que quedó fue fantástico, yo contribuí a colocarla junto con Pino en ese mapa musical que él armó; que fue muy interesante porque siendo todo de fuentes tan distintas la verdad que daba un panorama del tango...un abanico....

- Justamente con relación a esto, una actitud muy curiosa que él tuvo y muy intuitiva una vez más con respecto a la Argentina. Porque la Película en Francia, en Europa, en Venecia, cuando fuimos al Festival tenía el afiche donde estaba....no Susana Tambutti... cómo se llamaba...
- **P** ¿La bailarina? Nora Codina....
- **CD** Exactamente....con las piernas.... en la mesa...ese era el afiche de allá, y Pino esto para la Argentina no va..... hay que cambiarlo... hay que apuntar a la gente joven.
- **P** Ahí fue que se cambió por el afiche de Gabriela Toscano con el sombrero.....
- **CD** Claro, y ahí fue increíble pero creó la moda del sombrero... y atrajo a una masa de chicos a ver esa película....
- **P** Bueno, su experiencia en publicidad le sirvió mucho, entonces....
- **CD** Absolutamente, o sea lo orientó..... cambió de público. En Europa lo orientó a un público intelectual, de artistas, melómanos...o de gente comprometida ideológicamente con la causa de la Argentina, eso también tuvo mucho que ver....Cuando fue a la Argentina dijo que acá había que apuntar a la gente joven, no al público de tango que son los viejos carcamanes que no tienen ningún interés y que además la van a odiar...
- **P** Si odiaban a Piazzolla también....
- **CD** Claro, sí....si odiaban a Piazzolla... de ahí en adelante...
- **P** Y la idea de los chicos bailando...¿es tuya o es de Pino?
- **CD** No, es de él, de él.... con el paso del tiempo anticipó cosas que después iban a pasar...en ese entonces no era así para nada...no había una relectura del tango que pudiera aplicarse a la vida contemporánea. En Europa el tango forma parte de la música de ellos. En los bailes del pueblo, hay un momento en que tocan paso dobles y tangos... tangos de Gardel...Pero eso tiene que ver un poco con la nostalgia, con el campo, con lo antiguo...cómo hacés para que eso represente modernidad o futuro.....y sin embargo le encontró la vuelta....
- **P** Te hago una pregunta, no como músico, sino por tu condición de exiliado... ¿Sentís reflejado lo que fueron esos años en Francia, en la película?
- **CD** Absolutamente.... creo que es el mejor testimonio. Porque además está contada desde el humor, que también era una manera en la que nosotros vivíamos eso que era tan duro... que fue más duro de lo que se pueda contar...no sólo por el tema de que sufríamos por lo que había pasado; sino también por lo que nos tocaba vivir en esa sociedad, que era difícilísimo.... Y además nosotros estábamos tan convencidos de nuestros valores y de nuestra lucha (y lo digo colectivamente) que terminamos imponiéndosela a los franceses, cosa que a veces nos hacía matar de la risa.... porque, pobre gente... todavía que nos salvaron la vida, nos dieron de comer y trabajo... además les hacemos hacer lo que nosotros queremos... no lo que ellos desearían que hiciéramos....grabábamos discos de música argentina, hacíamos espectáculos argentinos....por lo menos una gentileza hubiera sido hacer de franceses un rato, ¿no?

- **P** Hay en la película algo de eso... cuando van los artistas franceses a ver el espectáculo....
- **CD** Sí, sí cuando van los compradores del espectáculo...quienes dirigen las casa de cultura... y dicen ¿pero por qué compraríamos algo así? Y....porque es algo que el autor hizo sin pedirles permiso...sí, en el fondo era así...Realmente para mí es una visión integral de muchísimos aspectos de lo que fue la vida en esos años...y además yo siempre aprecié eso en Pino... el tema del humor, porque también estábamos viviendo una tragedia pero la vivíamos con el humor suficiente como para sobrellevarla....y eso, en vez de ser un largo llanto que también hubiera sido lamentable y seguramente improductivo.
- **P** Y la otra película....*Sur*, ¿la viste? Como espectador podés dar algún tipo de opinión....
- **CD** Esa es una película muy linda, es una película muy porteña....no universal como era *El exilio*... es muy con códigos, creo yo, para argentinos fundamentalmente. También muy nostálgica.... porque él ya había vuelto y ya no era el recuerdo emocionado de la patria, sino el hallazgo de lo que había quedado, de lo que habían dejado, de ese desastre generalizado que se visualiza en un Abasto vacío, lleno de agua, de humo, ese mundo se terminó....Por dos cosas se terminó, por un lado porque el tiempo pasó, eso ya no existe más, por la edad de Pino él llegó a vivir algo de ese mundo, que después desapareció. Hay algo sí, algunos personajes prototípicos que andan dando vueltas por ahí....
- **P** Pero no quedaron ni los bares en las esquinas...están todos reciclados.....
- **CD** Exactamente....sí. Ya no queda eso... y si queda es una reinterpretación de lo que era. A demás ese modo de vida....yo cuando veo a los tangueros... que eran compañeros de mi vida de músico pero jamás salvo excepciones, dialogando con ellos. Pero eran todos personajes increíbles... hasta el día de hoy... los que están parece que vinieran de ese mundo...inexistente... de los años cuarenta... de cuando yo estoy contando, ya habían pasado treinta años, ya habían pasado los '60, el Di Tella, Onganía, el Cordobazo....muchas cosas ya eso no existía. Y son así...decía yo, representan un mundo... como los músicos flamencos...Hoy si vos ves los jóvenes que hacen el género, te das cuenta que no tienen nada de aquello, salvo en las obras, pero en sí mismos no. Nada de aquello que antes hacía falta para ser tanguero, los chicos, los hombres de hoy tienen una actitud corporal diferente, son flexibles. Tienen la cadera móvil....los bailarines jóvenes de hoy se tientan de expresar mucho más, ya los hombres son de otra manera. Por eso digo que en *Sur*, cuando Pino cuenta un poco esa historia....que también cuenta de desaparecidos....para mí es una película más dolorosa. Porque en el exilio había un poco más de esperanza, si se quiere, con el tema de la vuelta. *Sur* ya representa la vuelta, el regreso, un regreso que no es feliz, entonces ya todo eso está en el campo de la nostalgia y el dolor, el dolor del bien perdido... no solamente por la política, no es lo único que ha pasado por esta vida. La historia sigue y continúa.
- **P** Bueno, José Luis, muchas gracias por esta charla
- **CD** No de nada, ojalá les sirva.

## Entrevista a Susana Tambutti

**P** ¿Cómo fue la experiencia de trabajo en la película?

**P** ¿Cómo te contactaste con el director (P.Solanas)?

**S. T.** Bueno, Pino llegó un año antes de la filmación de la película, más o menos, él era amigo de un amigo mío. Este amigo aparece en un momento en la película, hace del marido desaparecido de Marie Laforet, en una escena muy cortita que hay del secuestro, en un auto. Solanas le comentó que le gustaría trabajar con una coreógrafa con algún grupo de danza, pero él no quería nada oficial, ningún grupo súper técnico. De alguna manera Núcleo Danza, el grupo que yo dirigía junto con Margarita Balli, formaba parte de ese imaginario que él planteaba, porque en los años '80, '82, '83; tener un grupo independiente acá era más o menos también, una *tanguedia*. El grupo tenía el espíritu de algo similar a lo que él mostraba en la película. Creo que eso lo entusiasmó.

**P** ¿Solanas ya los conocía, conocía Núcleo Danza?

**S.T.** No, no. Vino al estudio donde trabajábamos, presencié algunos ensayos y se divertía mucho con las cosas que hacíamos....Fue una cosa muy emocional, no dijo...bueno, los elijo por los antecedentes o mostrame tu currículum. No, para nada. Bueno, él tenía una forma de trabajo que era bastante compleja para nosotros. Primero por el acercamiento de dos disciplinas tan diferentes como cine y danza, aunque no sé si tan diferentes, pero cuyos procesos de producción son distintos, en principio. Entonces entender el procedimiento de la danza no es simple para alguien que no está en el tema; y eso yo lo experimenté también con otros artistas. Por ejemplo, supongamos, algo absolutamente tonto como armar toda una secuencia de veinte minutos y que él llegara y dijera: “está muy bien, pero quiero que la cambien de lado...pásenla toda de derecha a izquierda...”; él creía que eso era automático....

**P** Que los bailarines se aprendieran todo, del otro lado, de una vez.....

**S.T.** Claro, claro. Diferencias en los procedimientos, diferencias en los modos de representación. En el caso de Pino, después me di cuenta que para lo que él quería estaba perfecto; pero su modo para mí demasiado mimético de representación a mí mucho no me iba. Tuve que pensar y Margarita también (porque algunas escenas las hice yo y otras ella) en cambiar la forma de pensamiento, en el sentido de que él quería algo que se entendiera. Que de golpe, se entendiera que había una escena de tortura en el puente o se entiende que hay una escena de rapto, etc.

Nosotros tuvimos que ponernos al servicio de un discurso que ya venía determinado. Yo no tenía experiencia en cine, no sabía cómo se hacía un guión, nada...Cuando yo leía las cosas que él me mandaba, mi dificultad era encontrarle algo más metafórico, porque era como muy directo, el guión. Un guión que además, después, cuando lo puso en imágenes fue diferente.

**P** Claro, porque en realidad la película tiene partes más realistas que otras, pero en general la estructura de la película no es de un realismo mimético.....

**S.T.** Sí, claro. Por eso lo de mi inexperiencia.... Al leer el guión a mí me parecía que era muy literal, y como a mí me cuesta mucho hacer cosas literales, en realidad cuando traté de darle forma a algunas de las escenas.... porque él se iba, se iba a Francia y volvía....por ahí hacíamos todo un trabajo y él volvía a los dos meses y miraba lo que estábamos haciendo.

**P** ¿Trabajaron más o menos, durante un año?

**S.T.** Nosotros no. Cuatro o cinco meses más o menos, pero también con todo el delay con la música; porque eso es algo que alguien que está por fuera de la danza por ahí tampoco entiende bien. Si vos vas a hacer una coreografía con música, hay un estudio

de la partitura, por lo menos el coreógrafo tiene que saber..... y como Astor Piazzolla no le entregaba la música, nosotros trabajábamos con cualquier otra. Después cuando llegaba la música estaban todos los movimientos desplazados...

**P** Entonces, ¿no trabajaron en base a la partitura de Piazzolla en ese momento?

**S.T.** No. Sabíamos el clima, lo que iba a pasar. Pero....

**P** Eso es difícil de adaptar después....

**S.T.** Y sí, muy difícil.... Esos eran los problemas que aparecían, o por ahí el no entender, yo, que imágenes de un minuto y medio, de golpe es un montón. Yo por ejemplo hacía algo, con una música que él mandaba, y la cinta duraba veinte minutos y no tenía cortes. Entonces nosotros hacíamos veinte minutos de obra, y.... bueno, imagínate que la película dura una hora y pico....

**P** Claro... hay que cortar...

**S.T.** No! Me decía: "quiero todo eso, pero en un minuto y medio"! O sea que fue muy interesante esta idea de apretar las visiones coreográficas y transformarlas en imágenes para cine.

**P** Claro... no son los mismos tiempos....

**S.T.** Claro, es eso...

**P** Y ¿quedaron conformes con el trabajo?

**S.T.** Sí, sí, yo quedé muy conforme. Yo en particular me llevé muy bien con él (P. Solanas) no fue así con todo el mundo. Trabajar con Pino es muy difícil, creo que es un tipo muy creativo, pero en el buen sentido, caótico.

**P** Sí, otras personas que trabajaron en la parte de producción nos dijeron lo mismo....

**S.T.** Claro, era muy difícil seguirlo. Yo aclaro una situación circunstancial que quizás por eso a mí me fue más fácil. Cuando empezamos el rodaje; que además había que hacerlo todo con presupuesto muy acotado, y había que terminarlo sí o sí en veinte días; a mí se me había muerto mi papá muy poquito tiempo antes. Yo estaba con la cabeza en otro lugar, la verdad, todo lo demás me parecía una estupidez. Que Pino se enojara.....no se enojara... que dijera que estaba todo bien o todo mal... quizás eso hizo que yo estuviera más relajada, no fue tan así con Margarita Balli, que se quería suicidar.....tirarse por un acantilado...Porque era muy difícil el diálogo con él, porque él no es muy claro cuando habla. Entonces no se entiende bien qué es lo que quiere, a veces, hay que percibirlo más que entender con la razón y tener un nivel más de comprensión que otra cosa. Era un tipo que, por lo menos con nosotros (el ballet) y también por la diferencias de los medios de expresión, no podía explicarse sobre la danza. Él tiraba ideas, escenas.

**P** ¿Él tenía algún tipo de conocimiento sobre danza?

**S.T.** Nada, nada. Y yo creo que para mí fue una sorpresa, y para él también, que al final puso en la película más danza de lo que pensaba, porque le gustaban las cosas que hacíamos. Es más, la imagen de la película esa sobre la mesa, es una imagen de danza, la chica es una bailarina nuestra.

**P** ¿La del afiche?

**S.T.** Claro, como logo. También había otro afiche muy lindo que acá no se vio, que fue cuando se estrenó el film en Canadá, que también es una escena de danza. A mí me gusta más ese, lo tengo en mi casa....

**P** ¿De qué parte de la película es?

**S.T.** De cuando la muerte está jugando con una bola de papel, está Olga Ramírez. La fantasía de él era el autor, llueven papelitos y hay un personaje medio sexy que está sobre una mesa...Una de las cuestiones que pensé era que las imágenes medio expresionistas, para este tipo de film, venían bien. Por eso la exacerbación y el uso del grotesco de determinados personajes en la danza. Para mí hubo varias escenas muy



logradas, hubo otras que no entraron. La escena de la corrida en el puente, que para mí es un mérito de él, por cómo la filmó. Porque coreográficamente tiene toda la acrobacia, que la agarran y la tiran a la chica.....

**P** ¿Te referís a esa secuencia que es como muy circular, sobre las escaleras?

**S.T.** Sí, exactamente, esa es una de las que más me gusta. Y después cómo se trabajó el sonido, porque nosotros teníamos todo eso armado con una base sonora, pero él después le agregó el grito de los bailarines. Yo me acuerdo que lo trabajó muy bien, después de hacer toda la corrida, toda la escena, los puso a todos mirando la pared y los hizo gritar. Todo eso mientras grababan el sonido, después lo montó, yo lo vi cuando lo montó, yo no sabía lo que estaba haciendo.... Esa escena me encantó, era más larga la coreografía y él fue cortando cosas, después había cosas que él se imaginaba que eran difíciles de hacer. Por ejemplo a Miguel Ángel Solá no le gustaba bailar, no quería, se sentía ridículo; y yo me quedé un poco frustrada por una escena que a mí me gustaba mucho que era un vals.

También tenía esa circularidad, era entre Miguel Ángel Solá y Marie Laforet, quedaron algunas cositas pero no es lo que se podría haber hecho para esa escena. Debería haber sido, desde la actuación, la versión del dúo "romántico" de Nora Codina y el otro bailarín que ahora no recuerdo el nombre, en la escena esa en la que a ella se le cae el vestido.....ese en un dúo medio neoclásico entonces la contrapartida era ese dúo de Solá y Laforet con ese vals alrededor de ese espacio circular. Yo había hecho un montón de cosas que un bailarín las podría haber hecho muy bien pero no Miguel Ángel Solá, que además tampoco quería...Entonces finalmente se dividió la escena.

También aclaro que fue mi iniciación en el tango, ni yo ni los del grupo eran bailarines de tango. Así empezamos a ir a lugares donde se bailaba tango, pero en ese momento no estaba tan de moda, la gente joven no bailaba tango...

**P** Ahora hay como todo un "revival", una vuelta al tango.....

**S.T.** Ahora están los viejos y los jóvenes que quieren aprender, quieren ser milongueros... yo lamento mucho que desapareció el "target" mujer mayor. Cuando yo iba con Pino eran todas como Birulazo y Elvira, no eran chicas jóvenes, y además europeas....

**P** Sí, turistas....

**S.T.** Claro, cambió el "target". Bueno cuando íbamos con él había una profesora, que después se convirtió en profesora de tango más oficial, que yo la llamé porque era la única persona que conocía del mundo de la danza que sabía bailar tango. Igual sabía bailar tango, pero muy acotadamente. A mí me gusta lo que quedó, pero salió de casualidad, porque ese tango no es acrobático...no es un tango como el de Ana María Stekelman, donde vuela el bailarín.... Ni lo que se ve en la tele....

**P** Como el que se ve ahora.....

**S.T.** Claro, es un tango como chiquitito, muy cerrado, con una especie de mecanismo como de reloj; no hay piernas por el aire, no es espectacular.

**P** Es más tradicional.....

**S.T.** Es más tradicional, más orillero, muy pegado. Pero eso se debe no a una elección estética, sino a que ninguno de nosotros bailaba tango, era lo que sabíamos, lo que había.

**P** Y vos ¿qué pensaste cuando Pino Solanas te dijo que en la película era tan importante el tema del tango? ¿Cuál era tu sentimiento en ese momento con respecto al tango?

**S.T.** Mirá, el tango para la gente de danza, fue un descubrimiento de la década del '80, no es que uno tenía una conciencia acerca del tango como danza que surge en el país a fines del siglo XIX, principios del XX, vamos a retomarlo... vamos a ver.... no. Fue una especie de lenta moda que se empezó a imponer desde una óptica más comercial, si yo

sé bailar tango, me voy para afuera, enseño y me llevan de acá para allá a los festivales....Pero no por una especie de reivindicación histórica de una danza popular, creo que de eso hay más conciencia ahora, más curiosidad por el tango. Yo creo que él de alguna manera nos inyectó, a todo el grupo, algo que tenía que ver con lo nacional. Pero no me refiero a una cosa nacionalista, en esos términos, sino, a cómo en la danza también puede haber un discurso sobre lo que pasó en nuestro país, con una danza que es propia; bueno propia hasta ahí porque yo no tengo un criterio esencialista para nada. Yo creo que el tango deriva del tango andaluz, del candombe....nada es puro a esta altura del partido. Pero bueno, uno en Argentina se puede identificar más con el tango que con Merce Cunningham o con la danza irlandesa, entonces creo que eso para mí fue como una novedad.

**P** Bueno eso es algo que se traduce en las dos películas, ¿no? El hecho del tango como símbolo de una identidad....

**S.T.** Claro, claro. Bueno en ese sentido....de hecho yo después aprendí a bailar tango, fui por un montón de años a bailar tango los viernes, ahora ya no, volví a dejar... pero eso fue muy bueno. La otra cuestión es que creo que Pino es un hombre muy potente, para bien y para mal, muy poderoso, por eso había gente con la que obviamente chocaba. Yo creo que él sabe lo que quiere, pero a veces me parece, por lo menos en la película, era un poco críptico. Los actores lo miraban....y no sabían qué hacer. Marie Laforet por ejemplo enloqueció. Posiblemente por su propio narcisismo también, ella era la estrella de la película, más por nombre que por realidad, creo yo.

De alguna manera ella fue descubriendo que no era “la estrella” de la película.

**P** Si bien era protagonista, no era lo central en el film....

**S.T.** Claro, yo creo que eso nadie se lo explicó bien, y además la explosión final fue que la voz que está en la película no es la de ella.

**P** Sí, hubo problemas de sonorización, porque no se le entendía a ella cuando hablaba y hubo que doblarla....

**S.T.** Claro, además ella fue contratada con la promesa de que iba a bailar, actuar, que iba a ser la protagonista estrella de la película.....bueno de alguna manera ella y Marina Vlady... el otro no, no corría porque era un tipo macanudo...

**P** ¿Phillip Leotard?

**S.T.** Sí, el no molestaba para nada...si le dabas su dosis de magia blanca.... funcionaba bien...era un tipo macanudo. Yo estaba aterrada porque la última escena fue con él. La escena de solo, la canción “Solo”, que era más teatral y yo la resolví de manera coreográfica, tenía que trabajar con él.

**P** Entonces él se enganchó más que Solá....

**S.T.** Sí, sí absolutamente flexible...yo le decía mejor que entres así....que hagas esto...o lo otro...Para mí era como decírselo a... no porque fuera muy conocido ese actor, pero la distancia que había entre él y yo.... para mí era como Robert De Niro.

**P** Vos eras muy joven en ese momento.....

**S.T.** Yo tenía treinta y seis años, y no tenía experiencia en manejo de actores....Pino que también se las traía... Marie Laforet...De todas formas a mí me trataron siempre muy bien, no puedo decir absolutamente nada. Una vez tuve un problema que fue con los bailarines en realidad....por dinero. Bueno, no era mío el problema, era de la producción en realidad. Los bailarines reaccionaron en masa, porque debo decir que Pino, la verdad los usó muchísimo; y no cobraban lo que correspondía. Por ejemplo no cobraban los desnudos, no cobraban sus bolos actorales, y tenían que estar en el set, con un trato duro, entonces en un momento reaccionaron. No me acuerdo muy bien cómo fue, pero creo que pidieron una inspección de Actores. Se armó un lío, porque le pararon la filmación para que viniera la inspección...Pino vino a mi casa con Envar El Kadri a

decirme que estábamos locos... “¡no saben lo que cuesta un día de filmación!”... y yo a la distancia lo entiendo, porque él era uno de esos creadores que le importaba su película, aunque cayeran todos los cuerpos en el camino...

**P** Bueno, pero él tenía cierta responsabilidad al ser también productor de la película....

**S.T.** Claro, por ejemplo este detalle...Un día llega el escenógrafo, que ya murió, ahora no me acuerdo el nombre. Era un tipo muy conocido.... bueno, el novio del escenógrafo era el vestuarista. Cuando aparece con el vestuario, a Pino le agarró un ataque de nervios. Empezó a decirle si había ido a ...esta casa de ropa de señoras... ¿cómo se llama?

**P** ¿Etam?

**S.T.** Sí, Etam. Fuiste a Etam a comprar todo eso!..... pero mal se lo dijo....Y este pobre hombre que, además el dinero que le habían dado era como para ir a Etam, se agarró con Pino y se armó un lío bárbaro porque en ese sentido él era muy bravo. Eso fue el primer día de filmación...Él se apoyaba mucho en nosotros, hablaba con nosotros, entonces le ofrecimos llevar nuestros baúles de Núcleo Danza y empezar a buscar algo de vestuario.

Al final íbamos con nuestra ropa, con nuestros baúles, éramos un tramo importante en a película.

**P** ¿Él reunía a todos los departamentos o con cada uno tenía un trabajo específico?

**S.T.** No, específico. Nos reunimos en el set... es más el escenógrafo estaba enojadísimo...el vestuarista creo que se fue y no volvió nunca más...

**P** Entonces, ¿ustedes no sabían cómo iba a ser el arte, no sabían del vestuario... nada?

**S.T.** No, para nada, es más con el traje que tanto le gustó a Pino, yo tuve líos. Ese traje del personaje de la muerte se lo pedí prestado a un bailarín del Colón, Julio López. Yo me acordaba que el había hecho una obra y que tenía un traje medio raro, que podía servir, que a mí me gustaba, y se lo pedí prestado. Bueno, a la semana me llama Jorge Ferrari que era el autor del traje....se armó un lío impresionante. A mí no se me ocurrió qué podía pasar, yo le pedí el traje prestado y listo. Pero ocurre que después aparece el traje en todos lados, en los afiches de publicidad, mientras sigue figurando como vestuarista esa otra persona. Digo esto como desprolijidades, ¿no?

**P** Bueno, por ahí la falta de experiencia tuya, también, que nunca habías trabajado en cine y no sabías como se manejaban....

**S.T.** Sí, seguro, no sabía. Pero además para muchos de nosotros era ponerle mucha voluntad... queríamos que saliera bien... cobramos poquísimo. Inclusive yo creo que la coreografía tiene un peso muy importante dentro del filme...

**P** Y no se tradujo en el pago después....

**S.T.** No, en el dinero, desde ya que no; pero además yo siempre sentí que por más que se lo merece, la composición musical de Piazzolla, siempre estuvo como muy por encima, cuando en realidad en la imagen la coreografía fue fundamental. Pero eso siempre pasa con la danza, parece que está de adorno. Entonces el apoyo en el vestuario era todo nuestro, lo que las chicas tenían puesto era toda nuestra ropa. La de nuestras obras más lo que mi amigo me prestó. Incluso creo que después a Codina la usó para una escena actoral, se incluyó un desnudo que en principio no estaba, el desnudo fue accidental pero lo dejó. Porque a Nora Codina se le rompió el traje mientras bailaba a Pino le gustó como le quedó y lo dejó así. Bueno, todas esas cosas que..... como que se usó mucho el entusiasmo del otro y ahí fue que los chicos reaccionaron y pararon la filmación. Pino se enojó mucho, pero yo le trataba de explicar que en realidad los bailarines son autónomos, yo no les podía impedir que vayan a pedir la inspección de actores....

**P** Y en cuanto al lenguaje coreográfico, la elección de la estética... ¿tiene que ver con lo que ustedes venían haciendo con el Ballet?

**S.T.** Fue una decisión propia, yo creo que en realidad la estética mía le iba más que la de Margarita Balli, porque ella es más abstraccionista. Yo en esa época estaba muy metida en algo más teatral, entonces....

**P** Y eso era más funcional a la película.....

**S.T.** Claro, porque por ejemplo la escena de las valijitas, la hizo Margarita. Es un planteo más racionalista y minimalista. De lo que quedó la escena del puente es mía, la escena del dúo es mía, la escena de la canción "Solo" es mía, la de la muerte es mía también.

**P** ¿Y la parte de las corridas en las escaleras?

**S.T.** También, más. De Margarita hubo muchas cosas que no quedaron, porque su estética no era tan "expresiva", sino que era más formalista.

**P** Y ¿por qué el decidió trabajar con dos coreógrafas?

**S.T.** No, en realidad nosotras trabajábamos juntas. El tema es que Núcleo Danza era un grupo de las dos, había un pacto previo con ella, que trabajo que aparecía para Núcleo Danza, lo hacíamos entre las dos. Y si lo hacía una sola, cobrábamos las dos. Esas cosas que por ahí en un grupo no se hablan muy bien, porque visto a la distancia, también podría haber sido que Solanas me llamara a mí, me invitara a mí y yo usara el grupo.... pero, era así, como para evitar problemas, era democrático en ese sentido...Inclusive a Margarita le costaba mucho entrar en diálogo con él y creo que prefería dejármelo a mí. Otra de las cosas fue que todos los ensayos se hicieron en el estudio de Margarita, y ella nunca cobró por eso. Ensayos de cuatro cinco horas diarias, a veces, entonces había mucho apoyo en nuestro grupo.....pero hubo algunas cositas que quedaron ahí....

**P** Al margen de todo esto, ¿le sirvió de alguna manera, al grupo el trabajo para la película?

**S.T.** Muchísimo, bueno el grupo se disparó en Europa a raíz de eso. O sea que fue para bien y para mal, porque cuando íbamos a bailar a Europa nos identificaban con *El exilio de Gardel* y pretendían que todo lo que bailábamos tuviera tango o fueran políticas....tuvieran un discurso. Yo me acuerdo que cuando fuimos a bailar a Uruguay nos publicitaron en todo Montevideo como el grupo de *El exilio de Gardel* y la gente fue pensando que iba a ver la versión de la película en teatro. Por un lado nos ayudó, pero por otro fue un peso muy difícil. Hacíamos un movimiento cualquiera y la gente veía un gesto político en eso, para la crítica todo era político. Si pasábamos corriendo por el escenario era político porque estábamos huyendo de algún enemigo. Y cuando no podían ubicar claramente lo político entonces lamentaban que el grupo se hubiera alejado de esa pasión.....

**P** Quedó como estereotipado....

**S.T.** Claro, fue muy difícil...nos costó.

**P** Y Núcleo Danza, ¿cuanto tiempo más duró?

**S.T.** Siguió como diez años más después de la filmación de la película. Del '75 al '95 más o menos. Ahora Margarita Balli esta muy abocada al video arte, instalaciones, etc. Es como una personalidad muy importante en el ambiente, en Europa sobre todo porque acá.....Fue invitada a los festivales de Londres, Mónaco y Berlín, ganó el premio Onasis...Trabaja mucho afuera. Y yo hice mi última coreografía *Muerte prevista en el guión* y ya la pensé como final, porque me dediqué mucho a lo académico, ya un poco cansada de sostener a un grupo y todo lo que eso implica.....Pero bueno, *El exilio*..., fue importante....la verdad que sí.

**P** Bueno, muchas gracias, la verdad es que pensamos que tendrías poco tiempo y que no podríamos hacerte más que unas preguntitas... pero fue una buena charla. Muchas Gracias.

**S.T.** No, por favor. ¡Suerte!