

Cine y Tango (1990-2010). Representaciones y Memoria

Marisa Iris Alonso

Universidad Nacional de Quilmes

Alonso.marisai@gmail.com

No hay duda de que existe en el tango una permanente relación entre pasado y presente que lo atraviesa a lo largo de toda su historia. Una combinación que despierta atracción por estas razones y que tiene presencia en diversas producciones asociadas al arte. La magia de un contenido que es capaz de reproducirse en contextos diferentes cada vez con la misma potencialidad, por eso mismo constituye una rica fuente de análisis.

Sabemos que abordarlo asociándolo al pasado, a la historia y al mercado es asumir una estrategia discursiva que es solo una manera de relatar aquello que es parte de lo que investigamos¹.

Como el pasado, que vuelve...

En un contexto de fragmentación y desintegración de identidades locales, con el impulso de nuevos valores vinculados a la privatización y mercantilización de los espacios públicos la decisión de las agencias nacionales, el estado nacional primero y en segundo lugar el estado municipal, de intervenir en el pasado y la memoria y patrimonializar al tango² significó la apertura de un proceso cuyos intereses en pugna ofrecen indicios de un tiempo y un espacio político social determinado (los años '90).

Considerando la idea de que “ *El tango articuló las diferentes esferas de producción y distribución de los primeros filmes argentinos y fue un factor clave en la configuración de las representaciones de la modernidad y la argentinidad del cine nacional, tanto desde una lógica comercial como cultural*” (Gil Mariño, C; 2015) observaremos cómo en la década del 90, algo de aquello se pretende recuperar, apelando a la nostalgia de un pasado lejano y glorioso en materia de mercado.

Partimos de algunas preguntas que surgen y que están vinculadas a las formas que adopta la ficcionalización del tango en este periodo, tratando de indagar hasta qué punto la misma se asocia a una recuperación de la tradición y bajo qué condiciones socioculturales se realiza.

1 El presente trabajo analiza las relaciones entre el Cine y el Tango durante un periodo definido de tiempo (1990-2010) y forma parte de un proyecto de investigación de la Universidad Nacional de Quilmes sobre Cine, estética y política: representaciones audiovisuales de la historia argentina (1940-2015)

2 En el año 1996, una ley convierte al tango en Patrimonio cultural argentino (ley 24684, decreto nacional 627/98). Dos años más tarde, en 1998, la ciudad de Buenos Aires (ley 130, de 1998) reconoce al tango como patrimonio de la ciudad. En el 2009, según lo declarado por la UNESCO, el tango se convierte en Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

¿Cuál es el lugar de la herencia cultural, sometida a las transformaciones derivadas de esa coyuntura histórica nacional e internacional? ¿Qué aspectos de las historias narradas refuerzan un modelo de relato que responde a esa herencia? ¿Cuáles reinterpretan un “modo de ser” del tango propio de los tiempos que corren? ¿Cómo impacta la lógica del mercado, que predomina en el período, y nos hace reflexionar sobre los vínculos entre el pasado, la identidad y la historia?

En esta comunicación, me centrare específicamente en dos filmes *Tango, no me dejes nunca* (1998) de Carlos Saura y *La lección de tango* de Sally Potter (1997) ambas coproducciones. Parto de la idea de que el mundo del tango ofrece modelos identificatorios y prefiguraciones político culturales sobre los cuales intentare trabajar.

Tango, mercado y consumo

El cine argentino, a partir de mediados de los años '80, intento responder a los cambios en los patrones de exhibición, consumo y distribución cinematográficos³. Prosperaron las sociedades mixtas internacionales como forma de mantener y reacomodar al nuevo contexto el modelo previo de producciones medianas, ahora dirigidas tanto a un público de clase media nacional como a audiencias internacionales⁴.

La coproducción, trajo como consecuencia la exigencia de tener que abastecer las expectativas de un público internacional que pudiera sentirse atraído por un relato más bien general. Como consecuencia, lo “argentino” debía construirse con situaciones y tramas reconocibles internacionalmente. En más de una ocasión, estas situaciones favorecieron la presencia de prototipos que podían “venderse” en el mercado global. De manera tal que, en este tipo de producciones, el margen para un lenguaje estético innovador quedó reducido a casi a su mínima expresión (Andermann, J. 2015)

En el contexto de los años 90, se produjo la aparición de un nuevo circuito de exhibición para los filmes que encontró en los festivales determinado tipo de público, de crítica y de recepción y que se convirtió en un mecanismo más como trampolín hacia el mercado global. Distintos autores (Cérdan Los Arcos, J 2004; Gomez Gonzalez, A 2005) observan que estos circuitos de circulación y distribución parten de unas representaciones muy concretas provenientes de centros específicos que tienen su propia mirada sobre lo que se puede definir como un tipo de identidad cultural. Estos mismos

³ La reducción de salas fue notable durante estos años lo cual afectó las formas y modos de producir. Se estima que el 40 % de los cines de Argentina cerraron sus puertas. Los más afectados fueron los cines de barrio y los de los pueblos. En 1992 fue el momento en el que las cifras tocaron fondo con apenas 280 salas abiertas. En Andermann, J. 2011

⁴ Al mismo tiempo, antes que la hiperinflación alcanzara su pico más alto, los directores habían comenzado a explorar formas alternativas de producción tales como el financiamiento cooperativo. Cineastas como Bebe Kamin y Alejandro Doria en los años 80 promovían la incorporación de todos los miembros del equipo de filmación a formar parte del proyecto como socios, trabajando gratis hasta el momento en que la película una vez concluida y distribuida producía dividendos que eran repartidos entre los integrantes de la misma. En Andermann, J 2015

autores señalan que son, a priori, estos circuitos de distribución de películas los que configuran la red de usos y consumos de un determinado film. Allí se promueven los consumos relacionados con una espectacularización de la cultura y una asociación entre esta y los medios de comunicación que, por lo general, convierten a estos eventos en actividades de gran impacto mediático (Devesa Fernandez, M.2006).

Tanto la coproducción argentino española de Carlos Saura *Tango no me dejes nunca* (1998) como *La lección de Tango* de Sally Potter (1997) sirven para ejemplificar algunas de estas cuestiones, que observan estos autores ya que en materia de premios ambas fueron reconocidas en ámbitos locales e internacionales:

La película de Potter recibió el premio a la Mejor Película en el festival Internacional de Cine de Mar del Plata (1997). Pablo Verón recibió el American Choreography Award de logo sobresaliente en largometraje (1998); Fue Candidata al Premio BAFTA (Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión) como mejor película no en el idioma inglés (1998).

La película de Saura fue Ganadora de los siguientes premios: Premio Goya por mejor sonido(1998); En el Festival de Cannes, recibió el Gran premio técnico para Vittorio Storaro(1998), Madridimagen, premio de audiencia para Carlos Saura y Mejor fotografía para Vittorio Storaro(1998). La Asociación de cronistas cinematográficos de la Argentina, le entregó el Mejor fotografía para Vittorio Storaro (1999); American Choreography Awards, para Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola y Ana Maria Stekelman(1999), San Diego Film Critics Society Awards, Mejor película extranjera para Carlos Saura (1999); Italian National Syndicate of Film Journalists, Mejor fotografía para Vittorio Storaro(1999) ⁵.

Dos películas. Una comparación

La Lección de Tango(1997) de Sally Potter es una coproducción franco-alemana-argentina protagonizada por la misma directora y un elenco que incluye a algunos bailarines de tango de relativa fama en el mundo del tango: Pablo Verón, Gustavo Naveira, Fabián Salas, Carlos Copello, Olga Besio, entre otros. El film relata la historia de Sally, que es una directora de cine que intenta escribir un guion sobre una película. La misma no llega a filmarse en parte porque no acepta algunas presiones de sus productores y en parte porque se fascina con la posibilidad de filmar sobre el tango. Con Pablo Verón, el bailarín coprotagonista de la película, establece una relación que

⁵ Y obtuvo las siguientes nominaciones: Premio Oscar a la Mejor película de habla no inglesa(1998) ; Premio Globo de Oro a la Mejor Película de habla no inglesa; (1998) Premio Goya, Mejor fotografía para Vittorio Storaro; Camerimage, Premio Rana de Oro para Vittorio Storaro(1998) ; Asociación de Cronistas Cinematográficos a la Mejor Película y al Mejor Director Carlos Saura (1999); De la misma Asociación Mejor Revelación Femenina a Mía Maestro (1999) ; Mejor Montaje a Julia Juaniz (1999) Mejor Música Lalo Schiffrin(1999); Mejor Dirección Artística/Escenografía a Emilio Basaldua (1999); Premios Cinematográficos José María Forqué(1999)

recorrerá el camino de la atracción y el deseo tanto como el del enfrentamiento y la hostilidad.

La película presenta la particularidad de desarrollarse en blanco y negro, las únicas escenas que aparecen en colores están asociadas a esa otra película que la protagonista imagina, pero que nunca llega a filmar. Todo lo relacionado con el mundo del tango, las lecciones, los ensayos, las presentaciones, los viajes a Buenos Aires, las milongas se desarrollan en una película en blanco y negro.

Tango, no me dejes nunca (1998) es el sexto film musical de Saura⁶. El film narra la historia de Mario Suárez un director maduro de cine que está atravesando una crisis personal, acaba de sufrir un accidente de auto que lo dejó rengo temporalmente y fue abandonado por su mujer, Laura una bailarina de tango. En este contexto, intenta refugiarse en la película que está rodando cuya temática es el mundo del tango y acaba enamorándose de una de las protagonistas, Elena cuyo amante es Ángel Larroca un mafioso que ha invertido dinero en la producción del proyecto. El film construye una historia dentro de la historia, en la cual los límites entre la ficción y la realidad se desdibujan de manera permanente y sobre todo en el final.

Ambos películas se inspiraron en el fenómeno teatral que despertó el musical tanguero *Tango Argentino* montado por el escenógrafo Claudio Segovia⁷ y el productor Héctor Orezza⁸ con un importante éxito en los escenarios del mundo que tuvo como gran

6 Nos referimos a las tres películas que realizó junto a Antonio Gades para difundir el Flamenco: "Bodas de Sangre" "Carmen" y "El amor Brujo". A las que le siguieron "Sevillanas" en 1992 y en el 1994 "Flamenco"

7 Director, escenógrafo, figurinista, productor. Estudió en las Escuelas Nacionales de Artes Visuales Manuel Belgrano, Prilidiano Pueyrredón y Ernesto de la Cárcova. En 1955 ganó una beca del Gobierno Francés para perfeccionar sus estudios en París. Trabajó como escenógrafo y figurinista en teatro, ópera, ballet y music hall, en Argentina, Brasil, Francia, España, EE.UU, Inglaterra y Japón en más de 50 espectáculos. Creó una serie de espectáculos sobre culturas populares además de *Tango Argentino*, (Segovia y Orezza, 1983), *Flamenco Puro* (Segovia y Orezza, 1980), *Black and Blue* (Segovia y Orezza, 1985), *Noche Tropical* (Segovia y Orezza, 1992) y *Brasil Brasileiro* (Segovia, 2005), que fueron suceso en los escenarios de París, Nueva York, Londres y Tokio.

En el exterior, por su espectáculo *Tango Argentino*, recibió el Premio Astaire en Broadway por su contribución a la danza. Oscar de la Moda por la influencia de *Tango Argentino* en la moda. Tres nominaciones para el Tony Award por *Tango Argentino* como mejor dirección y mejor coreografía. En 1999 nominación al Tony Award por "Tango Argentino" como mejor espectáculo. Premio Prensa Extranjera de Nueva York 1986., En Londres recibió la nominación para el Olivier Award por *Tango Argentino* como mejor espectáculo

En Argentina, galardonado con los premios "Molière" (1973), "Pío Collivadino" del Fondo Nacional de las Artes (1971), Fundación María Calderón de la Barca otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes (1972), SADAIC (1986), Premio Konex Artes Visuales Mejor escenografía (1992). Premios ACE y Clarín (2008).

8 Autor y director de espectáculos como *Tango Argentino*, **que** alcanzó fama mundial durante dos décadas, *Black and Blue*, por el que obtuvo un Premio Tony al mejor diseño de vestuario, *Flamenco Puro* y *Noche Tropical*, entre otros.

En 1980 Segovia y Orezza crearon y pusieron en escena en Sevilla *Flamenco Puro*, el primero de una serie de novedosos espectáculos coreográfico-musicales, sobre danzas de raíz popular, que tendrían gran éxito internacional.

protagonista al tango-danza. Los dos directores incorporan a sus elencos figuras que habían formado parte de esa propuesta.

Los dos filmes se producen en el marco de la expansión de un capitalismo global, caracterizado por la búsqueda de la rentabilidad y el dominio de los mecanismos que resuelvan las formas de distribución y comercialización en el mercado internacional de este tipo de productos. Se trata de “*un cine global, fragmentado, de identidad plural y multiculturalista*” (Lipovsky, G y Seroy, J 2009).

En una era “trasmestica” (Lipovsky, G; Seroy, G 2015) que ha inflado el consumo cultural y lo ha convertido en una mercancía, el tango como un objeto de consumo más se convierte en un contenido cultural cargado de sentidos asociados al erotismo, el deseo, la liberación del cuerpo y las emociones. Parte de todos estos aspectos son mostrados utilizando diversos recursos en ambos films.

Existen puntos de partida en común en estas películas. Ambas muestran al espectador las dificultades y tensiones del proceso creativo, relatan de manera precisa lo difícil que es llevar adelante una producción. No solo por lo que significa en materia de inspiración, de ideas, de marchas y contramarchas sino porque hay que enfrentarse al mercado que, representado en la figura de los inversionistas, imponen características, condiciones, intenciones a los supuestos directores-creadores. Estos, también en ambos casos, se resisten y no negocian frente a las presiones que buscan imponer una fórmula para lograr triunfar en el mercado.

Las dos películas comienzan con imágenes asociadas a un guion. En el caso de Saura, el mismo está en manos del supuesto director y conduce, a través de un flashback, a la vida personal de Mario; en el caso de la película de Potter, una hoja en blanco como punto de partida que nos lleva hacia una posible escena de la posible película.

La obra de Saura construye una historia dentro de la historia, en la cual los límites entre la ficción y la realidad se desdibujan de manera permanente y sobre todo en el final. La presencia expuesta de la cámara, circulando en travelling y con primeros planos o reflejada en los espejos durante los supuestos “ensayos”, le permite al espectador compartir y conocer lo que significa producir una película.

En la *Lección de tango*, en principio, la división entre aquello que se va a filmar y lo que estamos viendo está dado por la paleta de luz y color. Sin embargo, a medida que avanzamos en el relato de la historia en torno al tango tenemos la sospecha, como espectadores, de que lo que se nos está relatando es la historia del verdadero film que pretende realizar la directora. Esto se hace evidente en varias escenas. A modo de ejemplo, en una charla telefónica que tiene la protagonista con el bailarín, después de una discusión, aparecen indicios que nos permiten deducir esto:

(Pablo la culpa de una aparente debilidad emocional a la hora de bailar)

En 1983 crean sobre el mismo modelo *Tango Argentino*, un exitosísimo espectáculo estrenado.

Sally Potter: ¿Tú crees que puedo ser débil y dirigir un film?

Pablo Verón: Yo no te vi jamás dirigiendo

SP: No lo reconocerías ni aunque lo vieras. (...) no reconocerías lo que yo hago

PV: yo también tengo ojos y no te he visto hacer nada

SP: Lo único que te interesa es que todos te miren. Tú no sabes mirar por eso no puedes ver. Y es por eso que no sabes nada de cine...

PV: Y tú no sabes nada de tango

SP Y tú no sabes nada de mí...

En esta como en otras escenas dentro de la película⁹ queda claro que en la medida en que la protagonista comenzó a deslizarse por el mundo del tango, tomó la determinación de convertirlo en objeto de su film. Su mirada, que en esta charla aparece en el centro de la discusión (mirar-ver) es una mirada de artista que va –como en una cámara- seleccionando y recortando lo que apasionadamente la atrapa. Sin pasar por alto que los protagonistas de la película se “interpretan” a ellos mismos (ella es Sally, la directora y él es Pablo, el bailarín de tango)

En ambos films aparece la idea de “el mundo como representación”. En el caso de Saura, la “aparente espontaneidad” que se presenta en los ensayos de la supuesta obra es fruto de una depurada construcción. El director pone empeño en evidenciar el trabajo de creación de una obra de estas características. Mostrar en la pantalla instrumentos técnicos de realización, en especial la cámara, exhibir al desnudo el proceso de rodaje de una película, genera una ruptura del contrato de la representación al romper la complicidad tacita que une al film con sus espectadores (Amado, A. 2009).

Potter realiza la misma operación pero de manera más sutil. Ella es la cámara que “rueda” un relato que la atraviesa visualmente pero también como creadora, afectivamente ya que es la protagonista del mismo.

En ambos productos aparecen utilizados los espejos; en el caso de Saura, ayudan a develar los mecanismos creativos (ya que a menudo se refleja la cámara en ellos) pero también sirven para proyectar y multiplicar la imagen al infinito.

⁹ Hay una escena casi al comienzo de la película, donde ellos conversan sobre sus vidas. Ella le menciona que es judía y él le responde: “ yo soy un bailarín y soy judío”. Igualando a la religión a su ejercicio profesional. Ambos se toman de las manos y se les cae una lagrima y así termina esta escena. Ya sobre el final del film ella le dice que le gustaría que hicieran una escena en la película que quiere filmar en la que ella le vuelve a relatar esa escena que el espectador vio como parte de una unidad del relato. La ficción, la película, la realidad de la relación quedaron absolutamente mezcladas y confusas para quien esta “mirando” el film.

Potter sin abusar del recurso también lo utiliza asociado al baile, a la danza, y a la observación del protagonista. En más de una escena, Pablo Verón se mira al espejo y se enfrenta a si mismo duplicado¹⁰.

Como lo observa Ana Amado (Amado, A. 2009), la decisión estética del desdoblamiento tiene que ver con la manifestación de las huellas del simulacro que construyen. En este contexto, las ideas de representación y de apariencia se vuelven equivalentes. Ambos directorxs perciben que una manera posible de simbolizar dicha representación es dejando en manos del espectador la tarea de develar el engaño de que la mirada fílmica es artilugio.

Y aunque no quise el regreso...

La Lección de tango nos introduce al mundo del tango de la mano de la danza. El bailarín protagonista, que triunfa en Europa- más precisamente en Paris- simboliza al tango. El no solo es un bailarín (como declara en una escena de la película) si no que él es el mismo tango. El representa el tango para la protagonista, porque es la primera imagen de tango que tiene cuando lo ve bailar- como en una vieja película de los '40 en un escenario- y se fascina con lo que trasmite. Pero además el, como el tango que Potter quiere representar, no tiene raíces definidas: vive en Paris, triunfa en esta ciudad, y cuando vuelve a Buenos Aires no sabe si ese es su lugar porque así lo manifiesta. Se lo escucha decir en la escena final: *“tengo miedo, miedo de no tener raíces, no es este mi hogar ni es aquel...tengo miedo de desaparecer y no dejar huella”*

La multiculturalidad del tango, no solo aparece en esa escena final en la que Verón dice no poder identificar con claridad sus raíces, sino en la lengua. El uso de la lengua en la película es un recurso permanente ya que se habla tanto en español, como en francés e inglés (incluso algunos diálogos empiezan en francés y terminan en inglés o en español) para demostrar que el tango puede atravesar todos esos idiomas y terminar siendo fundamentalmente un lenguaje corporal.

Ese lenguaje corporal no solo es danza sino que es el cuerpo de una mujer cuya estética femenina se va transformando en contacto con el baile. Ella aparece en las primeras escenas con el pelo recogido, ropa ancha que oculta sus formas y esto va transformándose a medida que se involucra con la danza. Vemos a la protagonista ir soltando su pelo, calzando unos tacos, cambiando sus pantalones por vestidos más ajustados. Incluso, la vamos a observar buscando unos aros que puedan acomodarse a un vestuario del cual va ir apropiándose.

10 Como ejemplo, podemos mencionar la escena en la que, después de bailar por primera vez en el escenario juntos, discuten debido a que Pablo esta insatisfecho con el resultado de ese primer show. Ella le recrimina su actitud, su displicencia y le dice que no lo encontraba, que estaba para los otros- mientras debían bailar conectados - y le pregunta: ¿dónde estás Pablo? Y él dice...estoy aquí! Y se mira sentado frente al espejo

El tango que elige mostrarnos Saura es uno con débiles anclajes socio-políticos. Se trata de un relato de los dramas de la condición humana, atendiendo a contenidos más generales que locales. Entre los motivos temáticos, que aborda en su film: El amor y el desamor como el que sufrió él con Laura su ex pareja; el enfrentamiento entre la felicidad y el poder que da el dinero, como el drama que se desata entre Mario, Elena y Ángel, por ejemplificar algunos de los más significativos que se desarrollan en su película.

En este relato el tango que no aparece vinculado con su génesis; si bien hay algunas referencias al pasado del mismo, no dejan de ser generales. Como ejemplo, podemos mencionar la referencia a una película llamada Tango de 1933¹¹, la presencia en el set de filmación de una proyección de Carlos Gardel en pantalla gigante, o la figura, proyectada en una enorme pantalla, de Tita Merello interpretando “Se dice de mí” mientras una joven cantante, que es parte del elenco de la película, trata de seguirla y aprenderse su fraseo. Los otros guiños al pasado, no tienen que ver directamente con el tango¹² sino con la historia reciente y el tango resulta un elemento extraño y poco funcional a esa parte de la historia

Sí hay referencias a un tango que se identifica con la versión hollywoodense del mismo. Se desarrolla un cuadro, ubicado en la década del 20, en el cual las dos protagonistas femeninas bailan un tango a lo valentino y la escena termina con un beso entre ellas.

En el caso de la película de Sally Potter, también hay guiños hacia el mundo de Hollywood. Podemos observar una escena en la cual, a poco de haber conocido a Verón, la protagonista femenina y el salen a las calles de París a caminar y mientras suena un vals, el baila con ella junto al Sena. En un estilo de imagen muy similar a la que podemos ver en cualquier película musical americana de los años '50. La escena termina cuando acaba la música y comienza a nevar. Estaban hablando del tango y del cine mientras esto ocurría.

Los dos directores elijen mostrar escenas donde los hombres bailan tango entre ellos. Una forma de esta danza que remite a los orígenes de la misma, en la que sólo se bailaba entre hombres por la vinculación poderosa entre los cuerpos que implica el tango como danza.

Conclusiones Preliminares

Hemos presentado algunas ideas generales sobre cómo, desde la imagen, se consideró al tango durante los años de la expansión del modelo neoliberal; avanzamos tratando de

11 Considerada la primer película sonora argentina, es la primera producción de una empresa que luego se transformará en Argentina Sono Film

12 En la película hay una referencia a su propio pasado, el del director-protagonista, en la figura de un niño con el que se cruzan en una escuela a la que van a buscar niños-bailarines para el film. El chico en cuestión responde al nombre de Mario y al observarlo en un flashback recuerda su propia infancia en esa misma escuela.

reflexionar sobre esos recortes, selecciones, montajes que se hicieron sobre este objeto cultural enraizado en la memoria y la identidad de la argentina.

Lo que vemos en la década del 90 en materia cinematográfica y en relación con el tango, es la determinación de transformar un objeto cultural en una mercancía global ya que posee condiciones para consumirse como tal.

La sensualidad, la corporalidad que el tango promueve es atractivo para los distintos universos. Unas imágenes que despiertan sensaciones, sentimientos, emociones de las cuales no podemos escapar. Una visualidad que no puede dejar de interpelar a hombres y mujeres por igual. Se produce, entonces, una apropiación cultural del tango que asocia un “modo de ser” (tanguero) que define una identidad que no contiene nacionalidad

Hallamos durante esos años, agencias de intereses que aprovechan estas posibilidades y movilizan mecanismos sociales, políticos y culturales para instalarlos (estado, municipio, organismos, etc). Es lo que Graciela Montaldo denomina la “*repolitización del pensamiento estético y cultural*”; una forma de producción y consumo mediado indefectiblemente por el mercado (Montaldo, 2016) que lo instala utilizando los mecanismos disponibles apelando a través de los mismos al imaginario del sentido común universal asociado a esta danza.

La imagen del tango que aparece en estos filmes pertenece a un tiempo que fue y ya no es. Representa un imaginario que es más del pasado que del presente. Y sin embargo, ese hecho no genera contradicciones, ya que funciona como “*un principio organizador simple, que posee una nitidez argumentativa y narrativa*” (Sarlo, 2013).

De esta forma, se puede sostener con el paso del tiempo el statu quo y avalar unos valores culturales nacionales y locales que pueden anclarse en el interés universal-global. Esta contradicción es soslayada por un relato que amalgama la historia, la memoria, el pasado y la identidad. Se construye, de esta manera y por medio del consumo cultural un universal totalizador que genera “nuevas formas de comunidad” (Montaldo, 2016).

Bibliografía

Amado, A. (2009) La Imagen Justa. Cine argentino y política (1980-2007), Buenos Aires, Colecc A oscuras, Colihue

Andermann, J.(2015) Nuevo Cine Argentino, Buenos Aires, Paidós Comunicación Cine

Benjamín, W (2017) Escritos sobre Cine. Introducción y Selección Daniel Pitarch. Abada Editores, Madrid

Cerdán Los Arcos, J. *Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales* en Revista CIDOB d’Afers Internacionals, num.66-67, pags.151-164, octubre 2004

De Luelmo Jareño, J M (2007) La historia al trasluz: Walter Benjamín y el concepto de Imagen dialéctica, Escritura e Imagen Vol 3 (2007):163-176 ISSN 1885-5687

Depes Portas, D (2013) Líneas de fractura y fórmulas de intensidad: Harun Farocki y el rumor de una imagen que se des-pliega UNAM . 3º Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico 25 al 28 de septiembre de 2013 - Líneas de fractura y fórmulas de intensidad: Harun Farocki y el rumor de una imagen que se des-pliega

Devesa Fernandez, M. (2006) El impacto económico de los festivales culturales. El caso de la semana internacional de cine de Valladolid. Madrid, Fundación Autor

Gil Mariño, C (2015) El Mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los años '30, Teseo, Buenos Aires.

Hobsbawm, E (1998) “banderas al viento: Las Naciones y el Nacionalismo” en la Era del imperio 1875-1914. Crítica, Buenos Aires

Huysen, A. (2001) En busca del Futuro perdido. Cultura y Memoria en tiempos de globalización, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires

----- (2014) Memorias crepusculares. La marcación del tiempo en una cultura de amnesia, Prometeo, Buenos Aires

Jiménez, J (1986). Imágenes del hombre. Ed. Tecnos. Madrid, Parte 3 “El universo del arte”, Capítulo 8: “La experiencia artística como proceso”.

Lipovetsky, G; Serroy, G (2009) La pantalla Global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna, Anagrama. Colecc. Argumentos, Barcelona.

----- (2015) La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico, Anagrama, Barcelona, Introducción.

Montaldo, G. (2016) Museo del Consumo. Archivos de la Cultura de Masas en Argentina, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires

Ramos, A. Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad Alteridades, vol. 21, núm. 42, julio-diciembre, 2011, pp. 131-148
Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa Distrito Federal, México

Rosenstone, R (2000) “Oliver Stone como historiador” publicado en Ranalletti, M (comp) (2017) La Escritura Fílmica de la historia. Problemas, recursos, perspectivas. Eduntref, Buenos Aires

Sarlo, B (2013) Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión, Siglo XXI, Buenos Aires

Ficha técnica

Título: Tango, no me dejes nunca

Año:1998

Dirección: Carlos Saura

Música Lalo Schifrin

Fotografía: Vittorio Storaro

Reparto: Miguel Angel Sola, Cecilia Narova, Mia Maestro, Enrique Pinti, Juan Carlos Copes, Sandra Ballesteros, Carlos Rivarola, Juan Luis Galiardo, Julio Bocca.

Coproducción Argentina-España; Alma Ata International Pictures / Astrolabio Producciones / Argentina Sono Film

Ficha Técnica

Título: La Lección de Tango

Año 1997

Dirección Sally Potter

Fotografía: Robby Muller

Reparto: Sally Potter, Pablo Verón, Carolina Iotti, Gustavo Naveira, Fabián Salas, Carlos Copello, Olga Besio

Coproduccion