



**La escritura autobiográfica en el escenario y en la pantalla: una cuestión de estilos.
(Acerca de *Notas de tango* de Rafael Filippelli)¹.**

Beatriz Trastoy

(Universidad de Buenos Aires)

La puesta en escena del relato de la propia vida ha merecido hasta el momento muy poco interés por parte de los teatrólogos². Un ejemplo de ello, lo constituye el hecho de que recién en la segunda edición española (1998) de su *Diccionario del teatro*, originalmente publicado en 1980, Patrice Pavis se introduce la voz "Teatro autobiográfico"³. En ella, el autor establece tres formas de autoperformance: *contar su vida*, en la que el actor-autor hace referencia a hechos y personas de su pasado; la *confesión impúdica* de casos límites como el de enfermos de SIDA y el *juego de identidades*, que ejemplifica con los trabajos de la ya mencionada Laurie Anderson y de Spalding Gray, en el que se cuestiona la identidad, el yo fracturado por la temporalidad y las imposiciones de la memoria y de la organización formal del relato.

El problema de la relación entre autenticidad e invención, entre ficción y realidad, resulta primordial en la práctica y en la teoría de la narración autorreferencial. Cabe preguntarse, entonces, cuáles son las características que asumen emisores y espectadores de los espectáculos autobiográficos; esto es, de la performance del actor-autor que cuenta su vida, teniendo en cuenta la pluralidad de enunciadores y la simultaneidad temporo-espacial de producción y de recepción, en tanto especificidad del hecho teatral, cualquiera sea la forma que asumen tales performances.

El relato de vida testimonial hace ostensible la función del mediador que busca preservar, transcribir y transmitir la voz del Otro, sin contar la propia vida (como en la autobiografía) ni la ajena (como en la biografía), ni inventar personajes o situaciones (como en la narración ficcional). Sin embargo, comparte con la autobiografía y la biografía el carácter

¹ Una versión abreviada de este trabajo se publicó en Armando Capalbo (comp.), *Intergéneros culturales. Literatura, artes y medios*, Buenos Aires, Argentina, BM Press, 2005; 367-372.

² Véase, Beatriz Trastoy, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2001 y, más recientemente, Julia E. Sagaseta, *La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro*, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, año 2, n° 3, julio 2006, www.telondefondo.org

³ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós, 2000 (2da. edición española, traducida de la 3ª. edición francesa por Jaime Melendres).



referencial, ya que los tres aportan datos sobre realidades exteriores y están, por ende, sometidas a pruebas de verificación. El testimonio de vida puede ser transcrito tanto como entrevista, es decir, con preguntas y respuestas; como pretendida autobiografía en la que la intermediación se disimula; o bien, como resultado de un trabajo de investigación, bajo la forma de relato en tercera persona. Es importante recordar que, mientras el autorretrato es errático, discontinuo y, sobre todo, descriptivo, porque no parte de un proyecto curricular fuertemente centrado en el devenir cronológico, tanto la autobiografía perteneciente al ámbito de la literatura testimonial como la que se relata sobre un escenario están moduladas por matrices eminentemente diegéticas, ya que hacen del propio pasado su temática básica y ponen especial énfasis en el balance y justificación de aquellos acontecimientos que marcaron transformaciones radicales en la vida del narrador⁴. En este sentido, el relato de vida puede asumir en el teatro formas diversas, las que rara vez se presentan en estado puro. Inclusive lo descriptivo del autorretrato y lo narrativo de la autobiografía pueden matizarse y enriquecer la contraposición entre la persona real del actor y la personalidad de los personajes que ha encarnado a lo largo de su trayectoria escénica y que, sin duda se tematizan, en el relato.

La presencia física de quien cuenta su vida en los medios masivos de comunicación o sobre un escenario complica la eficacia de la recepción del proyecto autobiográfico. Como en el caso del lector, el espectador común no suele tener la posibilidad de confrontar los datos que se dan como autobiográficos con otros documentos tenidos por verdaderos. Por cierto, las condiciones de enunciación propia de la televisión y del teatro, junto con el imaginario social, inciden en la validez del principio de verdad. De hecho, el testimonio de vida, narrado frente a las cámaras de televisión en un espacio considerado periodístico, resulta más creíble que si esa misma historia es relatada por la misma persona desde un escenario a los espectadores presentes. Asimismo, es más fácil considerar auténtica la autobiografía contada por un individuo ajeno a la práctica escénica que la narrada por un actor o actriz, siempre asociado a la impostura que supone representar personajes teatrales.

Sobre la escena, todo es (o parece) ficción. La credibilidad resulta, entonces, una cuestión pragmática. A ello se agrega el hecho de que la narración oral es la matriz productiva del relato de vida escénico y, por ello, la refuncionalización y resemantización teatral de los tres rasgos esenciales de la autobiografía literaria actualizan la siempre vigente desconfianza en la palabra, en la posibilidad de una representación plena y perfecta del pensamiento sólo a través

⁴ Michel Beaujour, "Autobiographie et autoportrait", *Poétique*, n. 32, novembre 19 (1977); 442-458.



del lenguaje verbal. Pero ¿sucede lo mismo cuando el gesto autobiográfico se lleva a la pantalla de cine?

¿Cuáles son sus semejanzas y sus diferencias?

La autobiografía -el género más reciente de la historia de la literatura occidental, ya que se canoniza a mediados del siglo XX- implica un conjunto de convenciones que la caracterizan y distinguen de otros modos escriturales y sobre las cuales se articulan específicos proyectos de producción y de recepción. Se trata, sin embargo, de un género tan inestable y heterogéneo que no sólo admite múltiples y dispares aproximaciones, sino que tensiona las categorías hasta llegar a poner en crisis la noción misma de género. "El discurso [autobiográfico] configura una especie de régimen discutible, una escritura que se encuentra cerca de la periferia, exterior a las categorías genéricas pero que las incluye o las abarca. Como si evitara la imposición de cuadros y géneros o la impostura de categorizar, la autobiografía *pretende* -también en el sentido de simulación- una humildad literaria capaz de soslayar las categorías, si por categoría se entiende la pertenencia a un establishment estético o a la institución que *da categoría*"⁵.

La autobiografía es el género más reciente y el más inestable que registra la teoría literaria. El género, los géneros, en tanto atañen a formas, procedimientos y determinados repertorios temáticos, trasuntan un modo de captar ciertas zonas de la realidad y, por ende, exigen de realizadores y receptores una determinada toma de posición frente al arte y a la creación. Pivotar en el género, en los géneros, resulta entonces imprescindible para reducir lo desconocido a lo conocido, para diluir las diferencias en una (a veces) forzada pero siempre tranquilizadora asimilación a lo semejante. Remitir a las marcas genéricas permite la operación cognoscitiva y emocional por excelencia con la cual el lector, el espectador común y el crítico especializado buscan orientarse, más o menos adecuadamente, en las sinuosidades de la interpretación. Tensar los límites hasta desestabilizar este ilusorio equilibrio de las convenciones de género y llevar a la exasperación la inestabilidad del gesto autobiográfico es, precisamente, el riesgo y el desafío que asume *Notas de tango* de Rafael Filippelli, con guión de David Oubiña y del propio Filippelli, estrenada en abril de 2001, en el III Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires.

⁵Lisa Block de Behar, "Anotaciones a propósito de una escritura negativa" Juan Orbe (comp.) Autobiografía y escritura. Buenos Aires, Corregidor, 1994;179



La indagación sobre la música y la tónica de la poesía tanguera, sobre las filigranas de su danza, sobre la mitología urbana que le da sustento, se entrecruza con la problemática profesional y personal de los responsables (el *director* junto a *ella* y *él*, sus jóvenes colaboradores en las tareas de producción) de cierta película *in fieri* (la que estamos viendo) sobre el tango; a su vez, el relato de un recuerdo de infancia, devenido epifanía existencial, bisela y resignifica ambas perspectivas. Sin embargo, aunque el *niño* de enigmática presencia camine por lugares emblemáticos (San Juan y Boedo, Pompeya, Barracas o Parque de los Patricios), mientras la voz en off del *director* cita fragmentos de *La grilla y el parque*⁶ (1998) de Adrián Gorelik, referidos al progreso de los barrios porteños, al ascenso social del tango y a su vinculación indisoluble con la industria cultural; o aunque a *ella* (Josefina Darriba) y a *él* (Pablo Bardaui) se los vea en el hipódromo de Palermo y en lugares nocturnos de música y de baile, modernas subrogaciones del infaltable cabaret, *Notas de tango* está tan lejos del transitado documental sobre la ciudad, con fondo tanguero, como del documental sobre el tango con fondo de ciudad. Si bien los teóricos (el crítico musical Federico Monjeau) y los artistas (el compositor y director Gerardo Gandini, el cantante Luis Filippelli) opinan e ilustran sobre peculiaridades y especificidades del género, la película no responde a la visión distanciada y ordenadora de la crítica estética, ni al habitual didactismo prescriptivo de su discurso, que ingenuamente se pretende objetivo. No es tampoco una historia de amor con visages melodramáticos instilados de tanguidad, por más que entre *ella* y *él* se sucedan encuentros y desencuentros con el fantasma de un *otro*, de un tercero tan incómodo como impreciso (¿el *director*?, ¿el profesor de tango?). La película no se postula como una pura reflexión metafílmica sobre la manera de investigar lo que se cree por demás sabido, lo supuestamente conocido; sobre el modo de operar con los documentos y con los testimonios -reales o ficcionales- de los que saben y de aquellos que creen saber. Menos aún, *Notas de tango* resulta la mera transposición cinematográfica de un cuento literario de tono costumbrista. Una mirada apenas atenta advierte de inmediato que las marcas de cada uno de los géneros citados se dislocan explícita y -casi- paródicamente desde las primeras secuencias. *Notas* como apuntes, como escritura musical: el título mismo orienta para desorientar; la ambivalencia es su ardid fundante. La película desconcierta, incomoda. ¿De qué habla exactamente?; ¿a qué género remitirla?; ¿desde qué marco de referencia intentar interpretarla? Más preguntas que certezas, más inquietud que sosiego, en el espectador y en la propia película.

⁶ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.



¿Cómo se canta el tango? Federico Monjeau busca explicar las remisiones mutuas entre los distintos tangos y los cambios más que las continuidades. Su visión esencialista -de un tango que fue y ya no puede ser- se funda en la imposibilidad de reconstruir el *color*, de definir ese *momento* caracterizador e inefable que no tiene pautas ni marcación clara, que estaría en la interpretación, en cada composición musical, pero también, y sobre todo, en el vínculo particular que cada oyente mantiene con el tango. Luis Filippelli canta y cuenta sobre la dificultad de encontrar la palabra clave de cada verso, de cada frase.

¿Cómo se baila el tango? "Al compás del corazón" parece responder desde el disco la voz de Raúl Berón durante la lección de danza. Sin coreografías fijas, buscando el propio estilo, parecen confirmar las parejas que giran en la pista de la milonga en sentido inverso de las agujas del reloj, como empeñadas en el gesto inútil e ilusorio de revertir el tiempo. El baile: una forma de conocimiento, de aproximación, de acercamiento a uno mismo y al otro y también al tango, ese *otro* esquivo, impreciso.

¿Cómo se toca el tango? Los bandoneonistas Néstor Marconi y Antonio Pisano no opinan; hablan por su música. Gerardo Gandini toca y reflexiona sobre una música que es, para él, acorde suspendido, conflicto, problema sin resolución.

¿Cómo se canta, cómo se baila, cómo se toca el tango? Son los interrogantes que vertebran el film, para los que no hay respuestas taxativas. No hay recetas magistrales ni populares; no hay fórmulas que cifren la identidad del tango. Su música, su danza, su poesía son un permanente hacerse y deshacerse en cada uno, en cada momento, en cada imagen interior, pero también en cada una de las imágenes que nos ofrece la pantalla. ¿Cómo se canta, cómo se baila, cómo se toca el tango? Son preguntas que, en el film de Filippelli, encubren otras más profundas, más definitivas: ¿cómo se hace cine?, ¿cómo se hace el *propio* cine?

A través de sus investigaciones, de sus conjeturas y opiniones, pero también de su práctica artística, los diferentes personajes -reales y ficcionales- escriben una particular *biografía* del tango vinculada a su historia personal, a lo propiamente autobiográfico. Toda biografía tiende a privilegiar la linealidad, la secuencialidad inscripta en un recorte temporal de límites precisos (suele comenzar con el nacimiento y terminar con la muerte del personaje estudiado), a través del que se procura reconstruir los aleatorios avatares de la vida que se narra, descubriéndola, interesándose por las etapas cumplidas. Un mismo escritor puede



encarar numerosos relatos biográficos, hasta hacer de esa práctica su oficio; asimismo, son muchas las biografías posibles sobre un mismo individuo. En cambio, única e irrepetible como la propia vida de quien narra, la autobiografía busca recuperar el pasado y, escapando a la rigidez de la cronología, asume matices más íntimos, más sensibles y retrospectivos, no sólo en los eventos relatados, sino también en la interpretación del material documental al que se accede por evocación, por redescubrimiento. Contenida y generada en la autobiografía, la biografía es discurso sobre un *otro* que es siempre, ineludiblemente, *uno mismo*. Hablar sobre el tango, sobre *otro*, es para los personajes de la película una forma de hablar de sí; para Filippelli una manera de pensar y de mostrar su propio cine.

Si el tango parece definirse -tal como se evidencia en la película- por la intensidad de los momentos, por la memoria, por la evocación, por el carácter intransferible de los afectos y de las emociones, sólo un cine capaz de autodefinir y de autodefinirse, de autorrepresentar y de autorrepresentarse podrá reflejar y reflejarse en el tango. Tango y escritura autorreferencial, y también tango y cine, se analogizan aquí como discursos estéticos, como iconización de amores, de deseos, de sentimientos. Por ello, la película espeja, duplica, pero, sobre todo, retrata.

La preocupación por retratar particulariza gran parte de la producción cinematográfica de Rafael Filippelli. Basta recordar, en efecto, *Imágenes más sonido* (1990), en la que el director muestra el proceso creativo del pintor Juan Pablo Renzi y de algunos de sus colaboradores; *José Aricó* (1992), basada en entrevistas efectuadas por Carlos Altamirano, en la que se revisan las opciones ideológicas de ciertos sectores sociales frente a las alternativas políticas argentinas de las últimas décadas; *Retrato de Jorge Lavelli* (1994), en colaboración con Alberto Fisherman, realizado en ocasión de la puesta en escena en Buenos Aires de *Macbett* [sic] de Eugène Ionesco, film en el que la semblanza de Lavelli y su trayectoria artística se definen a partir de los testimonios de los actores, los del propio director y de otras instancias narrativas que recuperan aspectos más íntimos y personales; *Retrato de Juan José Saer* (1997), en donde los pequeños gestos y rituales cotidianos de la actual vida parisina del escritor y de sus periódicos retornos al pueblo santafesino de la infancia se convierten, bajo la mirada de Filippelli, en tópicos y estilemas de la escritura saeriana; o *Esas cuatro notas* (2004) film sobre Gerardo Gandini, acerca de la gestación y estreno de su ópera *Liederkreis*.

El interés de Filippelli por los retratos fílmicos da la clave interpretativa de *Notas de tango*, en la medida en que, trascendiendo lo meramente autobiográfico, el director intenta



hacer en ella, de ella, su autorretrato. Nuevamente las preguntas: ¿cómo hablar de sí mismo en cine? ¿cómo verse para ser visto?

Las especulaciones sobre la posibilidad de una auténtica autonarración cinematográfica se perfilan tan pertinentes y de tan imprecisas conclusiones como los cuestionamientos sobre el tango. La obsesión autoficcional de Federico Fellini, de François Truffaut, de Woody Allen y, más recientemente, de Nanni Moretti, entre muchos otros, como así también la monumentalidad filmográfica de Hans Jürgen Syberberg, que ya en los años 70 exploraba la entrevista y el monólogo autorreferencial en tanto formas de repensar la historia y la cultura alemanas, parecen confirmar -como señala Elizabeth Bruss⁷- que la especificidad del lenguaje cinematográfico transgrede el discurso autorreflexivo hasta hacer que no exista un equivalente fílmico de la autobiografía literaria, en el espacio ambivalente que se plantea entre enunciado ficcional y enunciado verdadero, en el espacio de cuestionamiento de la verdad como producto de la construcción lingüística y visual.

Si se acepta que la autobiografía cinematográfica es poco factible, cabe preguntarse, entonces, si son posibles los retratos y, por derivación, los autorretratos, en tanto modalidades específicas de la escritura autorreferencial.

Los retratos explican, narran a las personas retratadas, pero también, por omisión, *hablan* de aquellos que fueron excluidos⁸. La fotografía del escritor que habitualmente aparece en las tapas de las autobiografías no sólo reemplaza el retrato (escrito) con el que, tradicionalmente, se solía iniciar el relato de la propia vida, sino también remite a lo referencial, a una suerte de contrapunto con el texto que convierte a texto y fotografía en interlocutores, en antagonistas. El retrato se lee como una fotografía que busca captar el gesto en la instantaneidad, lo distintivo y caracterizador del retratado. El retrato y la biografía explican sobre todo al artista que los realiza. A diferencia de la autobiografía, que se escribe a cierta distancia temporal del hecho recordado y se ordena más o menos cronológicamente, el autorretrato se propone único en su género; su apariencia de discurso discontinuo, de yuxtaposición anacrónica, provoca un efecto de montaje que invita a construir la cronología.

⁷ Elizabeth W. Bruss, "L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif". *Poétique* 56, (1983).

⁸ Filippelli trató el tema en su film *El ausente* (1989), del que también fue guionista en colaboración con Carlos Dámaso Martínez.



¿Cómo filmar, entonces, un autorretrato que exceda lo meramente personal y hable del propio cine, de las propias opciones estéticas? Lejos de buscar soluciones taxativas a la cuestión, Filippelli trabaja con las estrategias específicas de las diferentes modalidades escriturales de la autorreferencia, omitiendo, sin embargo, todo tipo de precisión autobiográfica. Se muestra para ficcionalizarse (interpreta al *director*) e, inversamente, se ficcionaliza para mostrarse (cita implícitamente trabajos fílmicos anteriores: el tríptico sobre Buenos Aires⁹ y *Una actriz* (1997), protagonizado por Josefina Darriba, quien precisamente asume el personaje de *ella* en *Notas de tango*); opera de manera significativa con los nombres propios: alude muy superficialmente al suyo propio, al del actor y al de la actriz que interpretan a *ella* y *él* (tal como suelen ser denominados), destaca con un plano el del *niño* (Eugenio Monjeau); identifica con nombre y apellido reales a Osvaldo Pedroso, autor del cuento, y, hace que los artistas y especialistas entrevistados sean nominalizados de diferentes modos, por sí mismos (Gandini) o a través de los otros personajes (Antonio Pisano, Luis Filippelli). El director asume la primera persona, paradigmática de la escritura autorreferencial: con su propia voz narra en off, a través del discurso indirecto, la historia que, según explica, en 1963 le contara su amigo Osvaldo Pedroso sobre el Negro Mallea y que, desde entonces, consideró digna de figurar en una de sus películas.

La autobiografía, el autorretrato, la memoria y el diario íntimo tienden a plasmarse en la primera persona singular y en la identidad entre autor/narrador/personaje. El estilo es la marca personal que agrega valor autorreferencial¹⁰ que confronta temporalidades en tanto remite al yo actual, al momento de la escritura, e instala la autobiografía en la intersección de dos modalidades extremas: por un lado, el relato en tercera persona (para lo cual sólo un dato exterior conocido por el lector le permitiría atribuir al texto carácter autobiográfico); por otro lado, el monólogo puro que, cercano a la ficción lírica, acentúa más la problemática personal que los acontecimientos narrados.

La cuestión de la verdad, de la difícilmente determinable -y siempre discutible- autenticidad del relato autobiográfico, remite a la no menos conflictiva cuestión de la identidad del sujeto que, al autorretratarse, se narra; identidad que se vincula, simultáneamente, a la unicidad y la multiplicidad. Si bien suele considerarse que el escritor que escribe la historia de su vida construye, sobre la base de los propios recuerdos, un personaje que (ya) nada tiene

⁹ *Buenos Aires I* (1990), *II* (1991) y *III* (1993). El guión corresponde a Beatriz Sarlo, Graciela Silvestri y Adrián Gorelik.

¹⁰ Jean Starobinski. "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, n. 36, septembre, 1970; p. 255-265.



que ver consigo mismo, la igualdad del sujeto autobiográfico -observa Lipiansky¹¹- no lo asemeja a la fotografía, sino a la imagen que le devuelve la mirada de los demás. La identidad en la narración autobiográfica no sería otra cosa que la proyección de la imagen de una superficie corporal y de un sistema simbólico en el que los cambios, inscriptos en el tiempo, se miden y se aceptan. Dado que, más allá de cierta imprescindible continuidad identitaria, la percepción que del yo tiene el sujeto suele aparecer múltiple, cambiante a lo largo de su historia, el relato autobiográfico se funda al mismo tiempo en la expansión y en la concentración del yo que cree conocer el sujeto y del yo que los demás creen conocer.

La verdad de la narración autorreferencial y, en el caso que nos ocupa, la credibilidad del autorretrato dependería, por lo tanto, de cuál de los yo se elija, del grado de invención consciente o inconsciente con que se lo presente y de qué yo persista de manera evidente a lo largo del relato. Es sólo un juego de lenguaje el que permite la (auto)visualización de la interioridad del sujeto que, al narrar su vida, al autorretratarse, articula los hechos almacenados en su memoria, las imágenes de sí y sobre sí mismo, para darles de ese modo sentido. Las imágenes, como el lenguaje, también crean ilusiones perdurables, constituyen la posibilidad de mediatizar el conocimiento del yo. Los autobiógrafos suelen dramatizar y comentar el proceso creativo de su escritura intentando reproducir los ritmos, la dinámica, la tensión de los momentos vitales que el lenguaje recrea. Del mismo modo, con imágenes que se estructuran en una sintaxis precisa, Filippelli problematiza en *Notas de tango* el yo autorretratado, al tiempo que diluye la exasperación narcisista de la autorreferencia espejando y espejándose, proyectándose cinematográfica y existencialmente en duplicaciones múltiples.

La pantalla se convierte, por lo tanto, en espejo que devuelve rostros, como el espejo que, en la secuencia inaugural de la película, reproduce significativamente el rostro de él, mientras la voz de Floreal Ruiz, no menos significativamente, habla en "Melenita de oro" de máscaras, de rostros, de identidades, de nombres falsos, de simulacros y de ficciones. La condensación de este espejo *real* se expande en desdoblamientos múltiples. Cada secuencia tiene su duplicación semántica, su equivalente; cada testimonio especializado plantea sus hipótesis en términos de duplicidad, de oposición, de otredad. Para Monjeau, la dualidad se da entre el tango que fue y el que no es; entre el que se tocaba para ser bailado y el que, más tarde, se cantó de otro modo y dejó de bailarse; entre el tango como género cerrado, cristalizado, de la época de oro y el de la renovación piazzolliana; entre el del propio Piazzolla,

¹¹ Marc E. Lipiansky, "Une quête de l'identité", *Revue des Sciences Humaines*, tome LXII, n. 191, juillet- septembre (1983); 61-69.



que nace y muere con él, y el otro, signado por el gesto vacío, mal repetido, de sus epígonos. Para Gandini, entre el tango que odiaba de pequeño porque era la música que oía su padre, y el que, ya adulto, comenzó a recuperar desde algún recóndito lugar de su memoria; entre el tango que él mismo tocaba, según Piazzolla, "como un italiano", y el que le enseñó a interpretar Piazzolla, cuando fuera su pianista, y cuyo secreto consistía en que lo escrito era diferente de lo otro, de lo que realmente se interpretaba. Para Luis Filippelli, la oposición se da entre el cantor intuitivo y el cantor músico, entre sus propias interpretaciones y las de los otros, sus maestros, sus modelos, sus espejos (Floreal Ruiz, Roberto Goyeneche).

A su vez, cada testimonio especializado se duplica paródicamente: *él* finge confundir a Gardel con Plácido Domingo; el taxista (Carlos Fijman), que se pretende conocedor, confunde las etapas de los grandes cantantes; el italiano mixtificador (Atilio Polverini) inventa su supuesta trayectoria como violinista en la orquesta de Troilo, sin que en su relato falz coincidan las fechas ni los integrantes de la orquesta; la rubia cantante (Elsa Berenguer) es capaz de referir remotos y poco creíbles recuerdos de Gardel, pero, traspasada por el pánico de escenario, urge inútilmente en su confusa memoria las letras de los tangos que debe entonar en el show. El profesor de baile (Elvio Vitali) no explica, no teoriza: baila y se propone como modelo, como espejo frente al espejo de la sala de ensayo. El baile se multiplica: es aprendizaje, es encuentro de a dos, es rito social en la pista. El canto también duplica y se duplica: el *director* canta "Qué te importa que te llore", a dúo con Raúl Berón, para mostrar cómo deberá hacerlo *él* en la película; a su vez, *él* se esfuerza por cantar "Sur", a dúo con Edmundo Rivero; *ella*, devenida actriz, canta "Besos brujos" haciendo playback con Libertad Lamarque, en el fragmento del film *Una actriz*, del que se dice directora¹².

Tras explicarle a *ella* que las notas sobre el tango que escribe en su libreta, como resultado de sus investigaciones, son meros nombres, fechas, palabras, jergas musicales que se acumulan sin que logre darles algún sentido, *él* descubre, por casualidad, las notas que *ella* escribe sobre otro en su diario personal. La lectura no sólo aumenta sus incertidumbres sobre *ella*, sino también, a partir de la mirada ajena, opera como revelación sobre sí mismo. La secuencia plantea la ambigüedad de la escritura autorrepresentativa en una nueva analogía entre géneros, que remite al principio constructivo del film. Como las notas de todo diario íntimo que, al ocultar y develar al mismo tiempo un mensaje, obligan al eventual lector a un minucioso trabajo de inferencias tendientes a reconstruir la diégesis escamoteada, las notas que pergeña la película no revelan la esencia del tango, sino las perplejidades que lo fundan, forzando a los

¹² Además de protagonista, Josefina Darriba fue guionista del film junto con Rafael Filippelli y David Oubiña.



espectadores a *ver* el tango para verse a sí mismos, a través de la mirada de otro, que también se mira.

La figura del *niño* se duplica, a su vez, en otro niño, el que se evoca en el cuento "Un tipo con estilo", cuyas imágenes refieren a otro tiempo, a una anécdota que es de otro (Osvaldo Pedroso) acerca de otro (el Negro Mallea). El relato funciona en el mismo juego de duplicidades, de especularidades que vertebra la película. Como los artículos y fotografías de *El alma que canta* que, seleccionados y clasificados por las manos de *ella* y de *él*, pretenden documentar las investigaciones sobre el tango, también son artículos y fotografías de *El Gráfico* y de *Mundo deportivo* sobre el club Estudiantil Porteño de Ramos Mejía, elegidos por las mismas manos, los documentos que refuerzan el efecto de verdad de la anécdota. El relato se estructura con la lógica interna de toda narración autobiográfica: parte de una pérdida que involucra lo social, lo colectivo, lo aún no discriminado (la manzana expropiada del club del barrio en 1948, añorada como paraíso perdido de los juegos infantiles y de los amores furtivos de las parejas), y culmina con el logro de cierto reconocimiento de sí del joven Pedroso, a través de una lección de vida que, sin proponérselo, le brindara el Negro Mallea. A su vez, éste tiene en Ferraro, el centroforward de Vélez Sarsfield, un espejo, un modelo cuya técnica ensaya e imita incesantemente, con pasión y minuciosidad, y también con la certeza de las diferencias, de las propias e insalvables limitaciones futbolísticas. Es en el marco de una discusión acerca la calidad interpretativa de Casal y de Berón, ambos cantores de Troilo en la época referida por el relato, en donde el Negro Mallea se vuelve modelo de vida, espejo para su interlocutor, al afirmar, con irrefutable convencimiento: "Casal canta mejor, es cierto, pero a mí, Berón, me gusta de alma". La voz de Filippelli, que narra en primera persona, cede su lugar a la voz del otro, la del Negro Mallea-niño y, luego, adolescente (Pablo Blitstein) y la recupera en la posterior interpretación que del episodio hace el propio Pedroso: igual que a Mallea, le gustaba más Berón, pero no se animaba a vivir sin culpa esa predilección, quizá porque sentía que con ello estaba cometiendo una infracción al buen sentido, un paso transgresor que se resistía a dar. El *director*, es decir, el director, toma así la máxima distancia posible con el personaje para identificarse, para ser (en) el otro, para hacer suya la palabra ajena, la frase definitoria que cifra la clave interpretativa de la película.

Los especialistas, los artistas del tango -reales y ficcionales- y los otros, los personajes -también reales y ficcionales- involucrados con el cine, con *su* cine, son dobles de Filippelli, sus yo dispersos e integrados en la secuencia final. La convencida afirmación del Negro Mallea es el punto nodal que resuelve y sutura las oposiciones y los desdoblamientos de *Notas de tango*;



es su declaración de principios, el explícito manifiesto ético y estético de la vinculación de Filippelli con su propia creación cinematográfica. Godard, entrevistado fugazmente en la contrapa de uno de los *Cahiers du Cinéma*, su modelo, su espejo.

¿Cómo cantar, cómo bailar, cómo tocar el tango? ¿Cómo hacer cine sobre uno mismo? ¿Cómo autorretratar el propio cine, las propias opciones estéticas, la propia relación con la creación? ¿Cómo filmar y filmarse? *Sin traicionarse jamás* es la respuesta de Filippelli al hacer propias las palabras del Negro Mallea; intentando un cine que, como el tango, condense sus amores, sus pasiones: el jazz en el sonido de Miles Davis, el whisky y el cigarrillo reiterados, el tenis aludido en una foto junto al equipo de música, el billar con los amigos, la delantera de Racing -alguna vez campeón- en los 50. Un cine que, como el tango, sea problema en suspenso, conflicto sin resolución, plasmación de deseos: el de *ella* de aprender a bailar el tango para entenderlo, para ser actriz en la película sobre el tango; el deseo de *él* de entender el tango para ser director de cine; el deseo de *él* por *ella*; el deseo de *ella* por el *otro*; el deseo de Mallea de ser como Ferraro, de no traicionarse; el de Pedroso por ser como el Negro Mallea; el deseo del *director* por su película; el de Filippelli por el tango, por el cine, por ser, fundamentalmente, un tipo con estilo.

La duplicidad, el doble, lo doble es un rasgo específico de la (auto)biografía, relato de (la propia) vida que se construye en relación con otras vidas, relato de la conciencia que se autoenfoca para exhibirse ante una mirada *otra* y, también, relato periférico, exterior a las convenciones y a las estrategias de otros géneros, de las que, sin embargo, se apropia. La duplicidad, el doble, lo doble, que, en sus tensiones y en sus quiebres, organizan la sintaxis del discurso fílmico y el semantismo del autorretato, en tanto modalidad específica de la escritura del yo, condensan fundamentalmente el conflicto del hombre consigo mismo y con su creación, pero, sobre todo, con su temporalidad inaplazable. La duplicidad, el doble, lo doble, son siempre -como el tango, como el cine- conflicto sin solución; búsqueda de un centro, de un origen que explique la identidad y la diferencia; fascinación y equívoco, tautología y metamorfosis, escisión y deformación, simulacro y travestimiento.

Todo sujeto que se narra busca interpretar su propio pasado, revisar su mitología personal, reformular lo que cree sabido, desarticular los lugares comunes del imaginario social sobre el que construyó su imaginario personal. Al narrar no su vida, sino su propia estética



cinematográfica, Filippelli cuestiona la relación entre persona y personaje, entre actor y espectador, entre autor y narrador, entre imagen y concepto, entre lo real y lo ficcional, entre verdad e invención, entre lo relevante y lo trivial, entre tradición e innovación, entre integridad y fragmento, entre lo individual y lo social, entre lo público y lo privado. Pone en crisis los límites y los alcances de los géneros y las categorías, sus posibles rupturas, sus quiebres, sus fisuras, sus transformaciones, pero también pone en crisis el cine en sí mismo, como lenguaje estético, como acto creativo, como práctica espectacular, como despliegue de estrategias de escriturales, como espacio de encuentro y confrontación.

El montaje de la secuencia final sugiere un intercambio de miradas entre el *director* y el *niño*, que el esbozo de sonrisas nimba de sutil emotividad, mientras la voz de Jorge Durán recuerda que, al *rodar*, la vida -la película- sólo dejó "Un tango...y nada más". El plano del rostro del niño, última imagen del film, iconiza pasado y futuro: las notas sobre el tango, sobre la propia creación cinematográfica, no son requiem ni epitafio, sino celebración de la temporalidad, del transcurrir, del cambio y de la transformación siempre posibles; son celebración del arte y de la vida.

Toda autobiografía y, por ende, todo autorretrato, en el teatro, en la literatura o en el cine implican una puesta en claro, una puesta en orden, una puesta en crisis; balance y reconciliación, nostalgia del pasado y esperanza de futuro; ilusión de un tiempo y de un espacio recuperados por el recuerdo. La autobiografía y, por ende, el autorretrato, son -como la vida misma- discursos sin cierre, sin final, sin clausura posible; son una forma de mágico ritual que ofician las palabras, las imágenes, para alejarnos de la muerte; porque es precisamente la muerte lo que el autobiógrafo busca exorcizar en la inquietante oquedad de esa escena final que nunca escribirá, que nunca filmará.

btrastoy@hotmail.com

Autobiographical writing on stage and on the screen: a matter of styles (On Rafael Filippelli's *Notas de tango*)

Abstract

This article compares the peculiarities of autobiographical writing in two close connected aesthetical expressions: dramas and films. The author analyzes Rafael Filippelli's *Notas de tango*, where the music is the vehicle of a self-reflection on his own production, aesthetical choices and attitude *vis à vis* artistic creation.



telondefondo
REVISTA DE TEORIA Y CRITICA TEATRAL

www.telondefondo.org

nº 4 - diciembre, 2006

ISSN: 1669-6301

Palabras clave: Filippelli transposiciones autobiografía autoperformance autorretrato cine tango

Key words: Filippelli transpositions autobiography autoperformance autoportrait film tango