

APROPIACIONES DEL POLICIAL NEGRO EN EL DOCUMENTAL EN PRIMERA PERSONA EL DIÁLOGO ENTRE YO NO SÉ QUÉ ME HAN HECHO TUS OJOS Y VIVIRÉ CON TU RECUERDO POR ANABELA BUSTOS, MANUEL SCHIFANI Y MELINA SERBER

Appropriations of detective film noir in first person documentaries. The dialogue between “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” (2003) and “Viviré con tu recuerdo” (2016)

Resumen:

Parte del carácter renovador del cine surgido a mediados de la década de los '90 en Argentina, viene dado no sólo por ciertas rupturas con modelos anteriores, sino también por una tendencia a la *apropiación* de rasgos de las narrativas de género. El campo del documental no estuvo ajeno a esto y migró formaciones genéricas nacidas en el seno de la ficción, configurando novedosos entramados temáticos y enunciativos. En ese marco, este artículo se propone indagar en el recorrido que se establece entre *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003) y *Viviré con tu recuerdo* (Sergio Wolf, 2016) en las que su director es también el solitario y melancólico personaje que, emulando al detective de un policial negro, narra en primera persona la búsqueda de las huellas de la enigmática cancionista Ada Falcón. Ambas películas exploran los mecanismos enunciativos del policial negro en la medida en que exploran los propios. Como si el asunto del que se tratara fuera no sólo el de la búsqueda de los enigmas de la cantante, sino también -y sobre todo- el de los mecanismos y materiales con que esa búsqueda toma forma. Cómo se articulan los recursos del género policial con la inscripción de la “primera persona” en el documental, serán la pregunta central de nuestra propuesta, considerando la tendencia contemporánea a producir ruptura con los discursos totalizadores.

Palabras claves: género, documental, primera persona, contemporaneidad, cine negro

Abstract:

A portion of the renovating nature of 90's argentinean cinema, comes not only from certain breakups with previous models, but also from a tendency to appropriate some characteristics of genre cinema. The documentary scene was no exception, as it took narrative patterns born in fiction, thus configuring newfangled thematic and enunciative frameworks. It is under this idea that this article intends to question the link between *I don't know what your eyes have done to me* (Sergio Wolf and Lorena Muñoz, 2003) and *I will live with your memories* (Sergio Wolf, 2016), both in which the director is a lonely and melancholic character that emulates a film noir's detective while narrating in the first person his search for the tracks of enigmatic *cancionista* Ada Falcón. Both films explore the enunciative mechanisms of detective film noir while simultaneously exploring those of their own. As if the purpose of the search was not merely the enigmas in the life of a singer, but also -and mainly- the mechanisms and materials that shape the search itself. The main questions of our approach will circle around how the characteristics of detective films are articulated with the appearance of the first person enunciation in the documentary, taking into consideration the mentioned tendency to breakup with totalizing discourses.

Key words: genre, documentary, first person, contemporaneity, film noir.

Introducción

El llamado *Nuevo Cine Argentino* trajo consigo una profunda renovación en el devenir de la cinematografía nacional, caracterizada —en líneas muy generales— por configurar un *nuevo régimen creativo* (Aguilar: 2010) que repercutió tanto en el terreno de la producción y circulación de films como en las propuestas estéticas que comenzaron a proliferar desde entonces.

En ese marco, el papel de Sergio Wolf es especialmente particular: mucho antes de participar como realizador, su nombre estuvo entre los que, desde el destacado rol de la crítica, detectaron tempranamente, estudiaron, escribieron y dieron nombre al conjunto complejo de realizadores y películas que fueron conformando la renovación que surgiera en el terreno local promediando la década de 1990¹. Mientras que la mayor parte de los directores del *Nuevo Cine Argentino* se formaban en escuelas de cine (y esto constituye una de las marcas distintivas de la novedad), la escuela de Wolf, asumimos, fue fundamentalmente la cinefilia. Este dato resulta relevante si situamos su trabajo en relación con el del *Nuevo Cine Argentino* y nos preguntamos por alguna de sus correspondencias y/o disidencias en relación a este.

En el año 2003, Sergio Wolf dirige, junto a Lorena Muñoz, su ópera prima documental *Yo no se que me han hecho tus ojos* cuya dimensión argumental gira en torno a la mítica figura de la cancionista Ada Falcón, quien desapareció del mundo del espectáculo porteño en la cúspide de su carrera, hacia fines de la década del 30', cuando el cine argentino transitaba su "Época Dorada" fraguada al calor de la imaginería tanguera. Narrado en la primera persona autoral, se advierte en el film un rasgo reconocible en buena parte del *Nuevo Cine Argentino*: si bien no es encuadrable en una categoría precisa, es evidente que se apropia de rasgos genéricos clásicos para configurar —diremos en principio— su estrategia narrativa.

Muchos años más tarde, Wolf vuelve sobre una escena que fue descartada del corte final de su ópera prima por haber perdido, en un accidente, el sonido que le correspondía. En esta oportunidad, Wolf hará de esa falta (de sonido) el motor de *Viviré con tu recuerdo* (2016); otro documental en primera persona que, además de dialogar con el anterior, vuelve —aunque de otra manera— sobre los rasgos genéricos de los que se apropiara en la

1 En este sentido es particularmente memorable el trabajo Wolf en la dirección editorial de la Revista Film. Recordemos especialmente sus artículos "Cine argentino *las otras poéticas*" (Film 3, agosto/septiembre 1993), "Encuesta ¿Nuevo Cine argentino?" (Film 8, Junio/julio 1994), y "Cine Argentino '95 en la mira" junto con "Cine Argentino '95 en la mira II" (Film 16 y 17, Octubre/Noviembre 1995 y Diciembre/Enero 1995/1996, respectivamente).



primer oportunidad: los del policial negro.

En este punto, aunque no es el objeto de este artículo, vemos necesario intentar circunscribir muy brevemente aquello a lo que aquí llamaremos “policial negro”, ya que se trata de una cinematografía respecto de la que hay tantas disidencias como acuerdos en pensarla, incluso, bajo la noción de “género”.

En primer lugar, advirtiendo entonces que se trata de un cine sobre el que se cierne un alto grado de conflictividad, en este artículo utilizaremos el término “policial negro” dando por sentado que existe una diferencia entre *género* (policial) y *estilo* (negro) —que no será discutida en este marco—. Con ese término nos estaremos remitiendo, en primera instancia, a cierto cine norteamericano surgido durante la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra, y realizado por una serie de directores (muchos de ellos emigrados desde Europa por causas políticas) que trabajaron desde los márgenes de una *Hollywood* primero controlada por la censura interna y finalmente asediada por la imposición de las listas negras (Esquenazi, 2018). En este contexto, estaremos haciendo referencia a películas generalmente protagonizadas por la figura del *detective duro* cuando, perteneciente al mundo civil y no ya a la institución policial, queda implicado en un especie de tierra de nadie, en una frontera líquida donde las certezas se difuminan y el investigador debe moverse sobre una línea borrosa que separa el bien y el mal (Herredero y Santamarina, 1996: 84 - 85).

Desde otra perspectiva, diremos que se trata de películas que —con un complejo trabajo enunciativo que recupera elementos compositivos de la *vanguardia expresionista* al mismo tiempo que tiende a un *realismo* dado, sobre todo, por la topografía urbana en la que se produce—, se ubican en una interesante coordenada en la historia del cine:

La ficción negra aparece así, desde la perspectiva evolutiva del cine americano, como el lugar narrativo y lingüístico en el que se produce al mismo tiempo, la maduración que lleva a la escritura clásica hasta un grado de tensión y de complejidad nunca antes alcanzado, la evolución que prefigura la crisis definitiva de ésta y la gestación —en el seno del género— de las nuevas formas con las que emerge, desde Hollywood, la modernidad cinematográfica” (Herredero y Santamarina, 1996: 185)

Así, preanunciando la emergencia de una cinematografía de rasgos autorales en *Hollywood*, el policial negro es el cine que más claramente pone en evidencia las tensiones que se experimentaron por aquellos tiempos, tanto en el interior del quehacer cinematográfico como fuera de él. A este cine nos estaremos refiriendo.



El rasgo distintivo de las películas de Wolf que trabajaremos aquí reside en que los materiales propios de la ficción policial negra son emplazados en lo que para Piedras (2014) es el *documental en primera persona*: un documental donde el realizador es “testigo, actor o provocador del registro, transformando la ‘lógica de persuasión’, propia del documental institucional y del documental de intervención política, en una lógica acorde con los nuevos tiempos de incertidumbre y ruptura con los sistemas explicativos totalizantes” (p. 29). Ciertamente, esos nuevos tiempos de los que habla Piedras, los de la crisis que afectó al universalismo, a los grandes relatos aglutinadores, fueron los tiempos que aportaron “a una revalorización de los ‘pequeños relatos’, a un desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenador, en beneficio de la pluralidad de voces” (Arfuch, 2005:22).

En este artículo nos proponemos explorar la forma en que Wolf entrama los rasgos del policial negro en el documental subjetivo. Con ello, procuraremos indagar hasta dónde la recurrencia al género redundante en la consolidación de una mirada de autor y hasta dónde resuena en la tendencia contemporánea que, en los términos de Andermann, se convirtió “en algo así como un caballito de batalla programático” en el cine argentino (2015: 231) ¿Cómo coexiste, aquí, lo universal de las configuraciones genéricas clásicas con lo singular de la primera persona? ¿Qué hay *entre* ellos? ¿Revisión crítica? ¿Homenaje? ¿Nostalgia? ¿Actualización?

Yo no sé qué me han hecho tus ojos, la forma de una tensión

Prácticamente al mismo tiempo en que se manifiesta como un documental en primera persona, el film *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* adelanta una de las claves con la que será pergeñado su relato: es un fragmento de la escena inicial del policial negro argentino *La muerte camina en la lluvia* (Carlos Hugo Christensen², 1948) el que ubica, en el centro del plano, el micrófono que tomará Sergio Wolf para comenzar a narrar su itinerario tras la misteriosa desaparición de la cancionista Ada Falcón del mundo del espectáculo porteño, en un impreciso momento entre las décadas del 30’ y el 40’.

Serán varios los fragmentos (visuales y sonoros) de *La muerte camina en la lluvia* que harán su aporte en el film de Wolf para configurar la atmósfera *noir* por la que su personaje transitará, como el detective de un policial, con aire melancólico y andar algo encorvado, hurgando en una historia que —confiesa— no lo deja. Caracterizado con un sobretodo de solapas levantadas, encenderá un cigarrillo en el oscuro café de una Buenos Aires devoradora, caminará en “plano pies” las avenidas de la ciudad recurrentemente nocturna, rea-

² Volveremos sobre este director más adelante. Mencionaremos ahora que se trata de uno de los directores que, además de merecer el calificativo de autor, estuvo entre los que más frecuentemente trabajaron el estilo *noir* en la escena local en las décadas de 1940 y 1950.

lizará llamados telefónicos prácticamente de espaldas a la cámara, buscará testigos, hará un trabajo de “reconstrucción de ruinas” —así lo enuncia él mismo—, y presentará a Ada Falcón como una *¿mujer fatal?* Joven, atractiva, de espíritu perturbado... Recopila Wolf una serie de datos con los que dibuja el rasgo ambiguo de la mítica mujer que, en la cúspide de su carrera, oscilaba entre la ambición del lujo propio de la diva y la devoción austera de la religiosa; víctima y victimaria del conflictivo vínculo que estableció con quienes —ella sabía— quedaban atrapados en la belleza de sus ojos verdes. Entre ellos, Francisco Canaro en particular, quien compone —presuntamente inspirado en ella— el vals cuyo nombre, también en primera persona (*Yo no sé...*), titula este film narrado con tono monocorde por la voz en off del “detective Wolf” y que nos deja sospechar, entonces, ¿también lo tiene atrapado a él? Una voz en off, por otra parte, que —como los mencionados recién— está entre los recursos frecuentes del policial cuando, en su condición *noir*, impregna el film con la subjetividad del personaje (Guinzburg, 2014: 129).

Con todo ello, el policial negro provee al film no sólo de una iconografía particular sino también de una estrategia narrativa: la organización alrededor de una intriga inicial (¿por qué Ada Falcón desapareció de la escena en la cima de su carrera?), la dosificación meticulosa de la información de la historia, y la utilización de la voz en off para hilvanar el relato.

Pero hay más aún. Gesto propio del estilo negro incluso más allá de la configuración genérica, el sentido de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* no se ubica en el seguimiento detectivesco de las misteriosas motivaciones de Ada Falcón sino que se encuentra dispersado, casi desplazado de la trama argumental y ubicado sobre todo en los márgenes de la historia narrada; ahí donde la iconografía del policial negro y los fragmentos de *La muerte camina en la lluvia* coexisten casi indiscerniblemente con otros tantos fragmentos de una treintena de films (en su mayoría de la llamada “Época de oro” —y tanguera, diremos— del cine argentino) más fotos, discos, artículos periodísticos de la época... hasta la ausencia de una película muda presumiblemente perdida porque “es nitrato”. Escombros (y vacíos) de un pasado esplendor que, puestos en relación como un rompecabezas imposible, tienden a configurar y a desconfigurar —al mismo tiempo y en invariable tensión— el imaginario mítico de la figura de la cancionista y, en alguna medida, de la forma en que se construyó su leyenda.

Así, montada sobre una superposición más bien inconexa de retazos (de cine), el trabajo de la voz en off, además de hilvanar fragmentos, subraya la temática del film: “¿Qué nos dicen esta Buenos Aires hoy, estos cabarets, estos teatros, estas calles, estos estudios de radio? ¿Cómo no hablar de distancia, de lejanía?”; “¿Dónde hay un testigo de ese naufragio que es el paso del tiempo?”; “No hay nada. Sustitución de imaginarios. Buenos Aires es

como Cronos, el dios del tiempo que se devoraba a sus hijos”; “Me vuelve una idea como el rebote de una pelota: lo que desaparece, lo que desaparece, lo que desaparece”.

Ahora bien, esta voz adquiere mayor complejidad cuando es emplazada en el documental, es decir, cuando pertenece al yo autoral responsable de la enunciación y que está presente con su cuerpo allí.

Según Piedras (2014: 77), es posible delinear diferentes modalidades de intervención del realizador en este tipo de documentales “teniendo en cuenta la proximidad entre el objeto del discurso y el sujeto que se lo adjudica”. De entre ellas, la modalidad que llama *epidérmica* explica la función del yo del cineasta que encontramos en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*: “develar el artificio narrativo, dando cuenta de las formas en que un relato se construye frente a los ojos del espectador, proponiéndose a la vez, como una versión personal y subjetiva de los hechos” (Piedras, 2014: 81).

Más allá de señalar que el itinerario del detective negro se puede yuxtaponer con comodidad con la construcción de una visión subjetiva de los hechos en el terreno documental, nos interesa subrayar, a partir de lo enunciado por Piedras, que la puesta en evidencia del artilugio narrativo (producto de ese ir construyéndose frente a los ojos del espectador), excede la referencia genérica y parece situar su interés no en las articulaciones del policial negro sino en los mecanismos constructivos del propio film. Dicho de otro modo: si algo del policial negro queda develado aquí es porque el film se desarrolla como preguntándose “¿cómo narrar una historia que se resiste a ser contada?” —dice, nuevamente en off, el Wolf de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*—.

Así, más que volver la mirada sobre el policial negro, parece que se tratara de traerlo desde allá —desde el llamado cine industrial y clásico— para ponerlo a trabajar acá —en el presente de la producción del film— al servicio de una reflexión sobre los efectos del paso del tiempo, de la que el cine, por cierto, no está excluida.

No hay revisión crítica del género como tal. Tampoco hay homenaje. El policial negro no es el asunto del film. Hay, ciertamente, un gesto de *apropiación* del género... Dice Wolf: “Los géneros sobrevivirán en este mundo de películas degeneradas y anómalas porque en ellas se afirma una autoría y una mirada y no una reverencia hacia el pasado; no su mitificación sino su carácter proveedor” (Wolf, 2011:22).

Entonces, en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, ¿para qué?, ¿para qué *apropiarse*? Es el mismo Wolf quien aproxima una respuesta: los géneros, en estas dos últimas décadas “han servido como fuente para poner en tensión los vínculos *entre* narratividad y realidad, *entre* mito y biografía personal, *entre* el viejo orden y el caos”³ (2011:20).

3 El énfasis, en itálica, nos pertenece.

Efectivamente, hurgando en el mito “como quien raspa las capas de una pintura para ver si debajo hay un original válido” –dice Wolf en off-, Ada Falcón es encontrada lejos de la oscura ciudad, donde es esperable un acceso incontaminado y prístino con la verdad. El velo imaginario que la cubrió durante tantos años ahora puede caerse. Sin embargo, “No me oye. No le entiendo. El último obstáculo es ahora su voz, justamente la voz. Todo es sinuoso; hasta el timbre de su voz es sinuoso. Fui tras esa voz y terminé *traduciéndola*” dice el autor en off, advirtiendo que, una vez más, la realidad está tensada por la narratividad.

Queda una distancia insoslayable *entre* el pasado y el presente. Pero si existe una *tensión entre* ellos, es porque el film (y el propio Wolf) se ubica —justo ahí— en la coordenada donde ambas instancias se (des)encuentran: en el teatro donde empezó a cantar Ada Falcón hay un Mc Donald’s, donde hubo un famoso cabaret ahora hay un banco, donde estuvo el Teatro Roma hay una compañía aseguradora, y hay locales comerciales donde estuvieron Radio Belgrano, y los Estudios Río de la Plata...

El detective cinéfilo enfrenta a Ada, literalmente, con su propia leyenda (con las fotos, las canciones, la película que protagonizó). Ahí están ambas, la joven y la anciana, la diva y la religiosa, la imagen de lo que fue y lo real del cuerpo que la encarnó. Pero Ada ya no recuerda.

Como en las más truculentas películas negras, la intriga de la historia queda abierta. No hay “resolución del caso”, simplemente concluye el relato con un diseño en los créditos que emula el de una vieja película sometida a los avatares del tiempo.



Viviré con tu recuerdo, la puesta en forma de la manipulación

Viviré con tu recuerdo (Sergio Wolf, 2016) dialoga con *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*. Las dos obras constituyen un corpus que tiene a Ada Falcón en el centro de las historias narradas. La puesta en forma del documental en primera persona como estrategia enunciativa y los elementos reconocibles del policial negro se revisitan y se modifican, insisten y se redimensionan.

Wolf se reencuentra con la lata de fílmico de la primera entrevista realizada a Falcón que había sido descartada porque un accidente de auto ocurrido en pleno rodaje dejó a esta escena sin sonido. La imagen (el fílmico encontrado) estaba intacta, pero las cintas *DAT* no aparecieron nunca más. Así, Wolf, nuevamente, tejerá un relato de búsqueda a partir de la falta (en este caso de sonido). Ada Falcón habita ahora una escena muda. Sus palabras ya no se oyen y Wolf encuentra en ese silencio un enigma sobre el que (volver a) hurgar.

Podríamos aventurar que en el segundo documental la marca del género se desdi-
4 El destacado en itálica nos pertenece.

buja y se le da mayor lugar a la *materialidad del cine*. En este sentido, ambos documentales se espejan de forma invertida. En *Yo no sé...* el género aparece de forma acentuada, siendo rector de la narración, mientras que la materialidad del cine se manifiesta de forma más bien tácita. En cambio, en *Viviré...* el género parece insinuarse apenas, mientras que la materialidad del cine se presenta pujante porque se constituye en el asunto mismo del film.

Para indagar ahora en las reminiscencias del policial negro, reparamos en un elemento que llama nuestra atención dado que se repite en varias escenas del documental: el silbido. Wolf silba “Viviré con tu recuerdo” (vals compuesto por Francisco Canaro y cantado infinitas veces por Ada Falcón), mientras abre la lata del fílmico recién encontrada. Silba también mientras desempolva el sobretodo del detective (el mismo que supo usar en *Yo no sé...*). Y lo hace nuevamente cuando revisa los recortes de revistas, fotos y diarios donde está Ada Falcón; insumos que usó en el primer documental.

El silbido es un sonido que ya hemos escuchado en otros films negros. Nos remite a los personajes principales de *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) y de la menos conocida *El pájaro cantor vuelve al hogar —perteneciente al segundo episodio de *No abras nunca esa puerta* (Carlos Hugo Christensen, 1952)—*. Ambos personajes, silban minutos previos a cometer un acto criminal. ¿Es posible, nos preguntamos, aventurarnos a pensar en alguna relación entre estos personajes y Wolf?

En el caso de *M*, la referencia cobra valor dado que fue la primera película sonora del famoso director Fritz Lang y, como afirma Krakauer (1985), el trabajo sonoro no sólo logra intensificar el miedo y el terror, sino que le confiere a esta obra un lugar de unicidad en la historia del cine sonoro⁵. Pero para el asunto que nos convoca, no podemos dejar de señalar a Carlos Hugo Christensen como un posible proveedor de la imaginería *noir* en *Viviré con tu recuerdo*, dado que ya en *Yo no sé...* Wolf pone a trabajar fragmentos de su film *La muerte camina en la lluvia*. El prestigioso director de Lumiton frecuentó recurrentemente los códigos del cine negro en su vasta filmografía. Como indica Goity (2000) “El tratamiento excluyente del policial puro no fue lo corriente en la producción del director, salvo en escasas excepciones. *La muerte camina en la lluvia* es una de ellas, junto al segundo relato de *No abras nunca esa puerta* (p. 429). [el subrayado es de la autora].

En el *El pájaro cantor vuelve al hogar* ya desde el inicio se nos advierte que el film “sólo puede ser bien contado desde el oído y el tacto”. Daniel, el “hijo pródigo”, vuelve a la casa materna luego de robar las joyas más valiosas de una casa de antigüedades. Anticipan-

5 Krakauer indica que “Cada vez que el asesino se ve poseído por la lujuria del crimen silba unos compases de una melodía de Grieg. El silbido se adelanta como un nefasto presagio de su aparición mortal” (1985: 206). Palao (1992) observa que el personaje de *M* silba una melodía obsesiva, que se pone en evidencia cuando el personaje está poseso (p. 69-72), cuando está listo para cometer el crimen. Así, la banda sonora adquiere un carácter expresivo que le confiere a la obra toda una atmósfera indudablemente negra.

do la acción criminal, silba el tango “Uno”. Su madre ciega —al igual que el vendedor de globos que descubre al asesino de *M*— escucha en la radio que “el pájaro cantor” robó y mató, y que antes de hacerlo silbó bajito el tango antes mencionado (“su melodía favorita” dice el locutor radial). Así, en el devenir del episodio, la madre advierte las nuevas intenciones de su hijo (robar el banco del pueblo) al oírlo silbar esa “música criminal” (como ella misma la llama en el film). El tratamiento sonoro, junto a los particulares rasgos fotográficos, le confieren la atmósfera *noir* a este policial.

Entonces...¿Cuál es el lugar que ocupa el silbido en el documental de Wolf? Si en él se sintetiza la imaginería del policial negro⁶, ¿cómo se articula ahora con la primera persona? Para pensar esto retomemos las modalidades del documental enunciadas por Piedras. Si en *Yo no sé...* la modalidad era la *epidérmica*, ahora podríamos pensar que este documental se inscribe en la modalidad de *experiencia y alteridad*, dado que:

se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto del discurso, percibiéndose una contaminación entre ambos niveles. Así, la experiencia y la percepción del cineasta resultan visiblemente conmovidas, y el objeto del relato resignificado, al ser atravesado por una mirada personal y subjetiva (Piedras, 2014: 79).



La relación con la “lata encontrada” es directa y también lo será su manipulación. La retroalimentación se produce en la medida en que Wolf revive una vieja obsesión por un lado, y el material vuelve a ser puesto a trabajar por otro. Así, una vez más, Ada Falcón será la excusa del juego (del cine). Tanto Wolf como *esa* escena se re-piensen y se re-versionan.

Entonces, la *apropiación* del silbido, como síntesis del *noir*, le permite a Wolf volver a “vestirse de detective” y salir a... ¿Qué hará Wolf ahora? ¿Podemos pensar al director como un detective, otra vez? ¿O quizás aquí es más bien un “criminal”? ¿O conviven al mismo tiempo uno y otro? ¿Qué *crimen* podría cometer aquí? El policial negro, condensado en el silbido, funciona como una suerte de anticipo (al igual que en los films a los que nos remite) de lo que Wolf, en primera persona, está por hacer directamente sobre la lata (sobre la escena muda): va a manipularla, a operar sobre ella. “Vuelvo a la escena de Ada como un detective a la escena del crimen” comenta Wolf. Porque si algo quedó fallido en el primer film es el acceso a la *verdad* ¿Será posible acceder ahora?

6 Nótese que también en este film el autor incurre en el uso de la voz en *off*. Efectivamente, este también es un rasgo *noir* (previamente enunciado en el apartado anterior). También, como ya dijimos, es un recurso de los documentales en primera persona y es, sobre todo para el año de estreno de este film, un rasgo ya instalado en las producciones locales para aquellas narraciones subjetivas. Nos atrevemos a proponer que entonces Wolf, en este film, recupera *el policial noir* desde *lo sonoro*.

Para revisar el trabajo con la materialidad del cine en (y de) esta obra, podemos pensar algunas escenas en donde queda explicitado.

Wolf visita los *establecimientos* donde se *hace* el cine. Así, el dispositivo-cine cobra vida. Se pone en evidencia no sólo la técnica cinematográfica, sino también el quehacer del cineasta, el equipo técnico que trabaja a la par de él y la relación que esta obra podría tejer con el espectador (retomaremos más adelante este tema en el final de la película). Así, en estos espacios, toma forma la tensión *entre* el imaginario que configura el cine y su materialidad. La escena muda de Ada, ya digitalizada, se dispone para ser trabajada, cambiada, intervenida, retocada, transformada. Wolf y Rosselli miran el *material* y piensan estrategias. “Prueba uno”, “prueba dos”, “prueba tres” dice en off Wolf en el devenir del film. Luego de varios intentos, el director logra darle sentido a algunas ideas que dice Ada. No hay prueba fallida, pero todo lo que hace parece no alcanzar. Los intentos pueden ser infinitos, y también sus resultados. Pero Wolf quiere saber qué dice Ada con certeza.

Un encuentro con Edgardo Cozarinsky (otro hombre de *cine*) le da algunas pautas. “Jugá al asincronismo”, “jugá con la distancia de planos”. Y le aclara “Esa falta te puede conducir a algo mucho mejor”. Pero...“¿Cómo volver a dar vida y vigor a las representaciones del pasado? La respuesta es simple: poniéndolos nuevamente a trabajar “ (Comolli, 2007: 431). Poner el material a trabajar es lo que le permite soñar a Wolf que vale la pena hacer cine desde *la falta*. Comolli (2007) propone que las “ trazas fílmicas del pasado sean de alguna manera re-actuadas, puestas nuevamente en juego, es decir, en texto: que vuelvan a ser significantes en la cadena signifiante (...)” (p.431). Los archivos no están dados sólo porque existen, porque vienen del pasado, sino que “están siempre por venir, por construirse en obra” dice Comolli (2007: 431). La propuesta de Cozarinsky toma forma. Wolf revisita el pasado, hace memoria sobre el cine (sobre sus historias) y trae al presente un material para revisarlo, para volver a pensarlo. Si hay memoria, también hay trabajo, continúa Comolli (2007), es decir que también hay “juego, goce, y hasta goce de la pérdida” (p.431).

Mientras continúan las experimentaciones con el material, Wolf deja entrever que algo de todo eso no lo satisface. Jugar con el material ¿es una obsesión del director o es efectivamente la clave para entender la historia truncada de una de las cancionistas de tango más enigmáticas de la “Época dorada”? Wolf contrata a una chica sordomuda para que lea los labios de Ada en una sala de cine. Lo hace aún a sabiendas de que (le dice a Cozarinsky), “iríamos en contra del mito de Ada, porque sería ir a buscar la verdad”.

En un primer plano Sabrina Grinschpun mira fijo la pantalla donde se proyecta la escena. Esperamos que ella nos revele algo. Pero al cabo de unos minutos, Ada queda olvidada (fuera de campo) y permanecemos cautivos de la belleza de Sabrina, que risueña

y en silencio observa y *lee*. Ella (y también Wolf) enuncia algunas frases sueltas que logra entender: “algo de este muchacho”, “o mío o de nadie”, “me miraba encantado”, “lo que te espera”, “locura”.

El silencio, lo que está *entre* cada frase (en cada espera por la revelación), se vuelve más significativo que las palabras que Sabrina expone. Lo que interesa, finalmente, es “lo que desaparece, lo que desaparece, lo que desaparece”; es en definitiva la *falta*, lo que no se dice, lo que no se oye. Los fragmentos inconexos rescatados por ella no arrojan nada concreto y el mito se vuelve infranqueable (otra vez).

El último silbido (criminal) de Wolf aparece sobre las imágenes dentro del museo de Ada Falcón en Salsipuedes, donde vemos sus fotos, sus objetos, sus recuerdos, su cama, en suma, el pasado cristalizado de la artista. El crimen fue querer que Ada vuelva a hablar. Es imposible.

Una cámara toma de espaldas a Wolf y a Sabrina sentados en las butacas del cine. Sobre la escena muda de Falcón proyectada en la pantalla aparecen los títulos del documental musicalizado con el tango que da nombre al film, cantado obviamente por Ada. El dispositivo cine se termina de constituir en esta escena, con los espectadores fascinados con lo que no está, mirando la escena muda. Este es el final ¿O quizás haya otro posible?

Luego de los títulos, una suerte de epílogo cierra el film. Una escena de apenas un minuto muestra el museo de Ada desde afuera, rodeado de las montañas cordobesas. La canción termina unos segundos después de que comienza esta escena y luego se escucha el sonido ambiente de este plano (pájaros, hojas de árboles). El mito queda cristalizado dentro del museo, y afuera queda Wolf, sumergido en el juego y en el goce de la pérdida, dejando entrever que —en tanto “máquina de sueños”— el cine y sus historias construyen imaginarios hechos de un material finito y vulnerable, concreto y manipulable; y que entonces no son ni más ni menos que una sucesión de fotos fijas, plausibles de ser modificadas, trastocadas, re-visitadas, quizás infinitamente.

Del género a la *genericidad*, reflexiones finales

Un rápido sobrevuelo por alguna versión más bien tradicional de la historia del cine nos daría la pauta de que la producción de películas a partir de fórmulas genéricas encuentra su origen en el llamado “período industrial y clásico”. Allí ubicada, la pretendida estabilidad de los universos genéricos habría configurado una serie más o menos acotada de —para parafrasear a un analista ya citado aquí— “sistemas explicativos totalizantes”. Así, podríamos inferir que los “grandes asuntos” (el amor, la nación, la familia...) fueron

modelados, entonces, bajo la lógica de los géneros. En ese marco, no obstante, tanto el supuesto de la estabilidad como sus correspondientes discursos, comienzan a flaquear justamente con el trabajo del cine negro que (¿será también por eso?) no ha dejado nunca de incomodar.

Luego, con el advenimiento de la llamada modernidad cinematográfica, y de la mano del “protagonismo de los autores” en los sesenta, la recurrencia a los géneros serviría para realizar una puesta en crisis que develara sus mecanismos constructivos y señalara con ello el sustrato ideológico de tal construcción.

Así, el derrotero de las formulaciones genéricas llega hasta el surgimiento del *Nuevo Cine Argentino* que, en reiteradas oportunidades fue vinculado con el producido por la “Generación del sesenta”, no sin hacer mención de que, a diferencia de las películas de ésta, las del *Nuevo Cine Argentino* retomaron el género con una actitud más bien experimental.

No obstante todo ello, advertimos, con Comolli, que la historia del cine es un devenir cuyos “comienzos son no solamente confusos, sonideológicos, son fantasmáticos” (2007: 213).

Para Jacques Derrida (2016) existe un ‘principio de contaminación’ que sirve de ley principal de los géneros, dando cuenta de que, en su génesis, ya se encuentran los choques y las mezclas entre propuestas que parecieran ser disímiles. Desde su perspectiva, el paso del tiempo no logra que estos principios cristalicen al género, sino que sucede todo lo contrario: el tiempo logra mutaciones, desplazando los límites que se suponían inamovibles. Estos procesos se repiten tanto en las narrativas clásicas como en los films que se contraponen a estas.

Es así como comienzan a aparecer las parodias, las ironías, las burlas, las citas y las mezclas que corrompen las leyes del género modificando un estatuto que parecía inquebrantable. A su vez, no sólo sucede que los géneros se mezclan o se desvían, sino que es imposible que no lo hagan. “¿Y si se hallaran alojados en el corazón de la ley misma, una ley de impureza o un principio de contaminación?” (Derrida 2016: s/p). Si la ley de la ley del género es un principio de contaminación, la idea de género puede ser desplazada por la de *genericidad* entendiendo que “La etiqueta género tiende a reducir un enunciado a una categoría de textos. La *genericidad*, en cambio, es la puesta en relación de un texto con categorías genéricas abiertas”⁷ (Heidmann y Adam 2004: 62). Desde esta perspectiva, lo que se pone en juego son las convivencias genéricas que constituyen a la obra, más que su pertenencia a un género específico. Mientras que el género se presenta como una categoría

7 “l’etiquette genre et les noms de genres (...) ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes. La genericité est, en revanche, la mise en relation d’un texte avec des catégories génériques ouvertes”. El resaltado en itálica es nuestro.



cerrada, la *genericidad* nos permite pensar a las obras en relación a categorías abiertas.

La noción de *genericidad*, entonces, nos permite comprender que los géneros aparecen frente a Wolf como formas “de bordes imprecisos”, “mutantes”, “en permanente transformación”, articuladores de una serie de “materiales provisorios” pertenecientes “una matriz incierta” (2011). Es así como se explica que, conociendo el derrotero de la configuración genérica de la que se apropia en las películas que trabajamos acá, y advirtiendo la conflictividad de su taxonomía, entonces se la *actualice*.

Ahora bien, ¿qué efectos tienen la apropiación, la actualización, la experimentación que realizan los directores que resuenan en el terreno del *Nuevo Cine Argentino* a partir de su trabajo con las —ahora imprecisiones— genéricas?

En películas como *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002) el *western* se mezcla con el cine *noir* o el *thriller*, en lo que Schumann lo denominó “nomadismo genérico” en tanto que la película “no pretende ser un *western* argentino, sino usar los referentes de dicho género para adensar las lecturas de un filme que habla de Argentina” (2015: 30). En casos como este, entonces, la mezcla genérica sirve para configurar una mirada sobre lo nacional sorteando el exotismo con que lo había hecho el cine de los ochenta (Anderman, 2015; 233). Por otro lado, en películas que parecen ubicarse en las antípodas de propuestas como la de Caetano, encontramos casos como *M* (Nicolás Prividera, 2007) donde el director parte de una estética aparentemente documental y coquetea con la ficción y los géneros clásicos para desarrollar una búsqueda —también en primera persona— acerca de la desaparición de su madre durante la última dictadura. Aquí, el “nomadismo genérico” sirve para mediar entre lo biográfico y lo colectivo.

De este modo quisiéramos hacer evidente que, habitando propuestas tan disímiles como las mencionadas (desde ficciones cercanas a la lógica industrial hasta films que rondaron entornos más bien alternativos), la utilización de los géneros se configuró como una tendencia en el *Nuevo Cine Argentino* que, casi invariablemente, fue utilizada para configurar una mirada: tal como anticipamos, la del autor. Efectivamente, distinto de lo que sucedía en tiempos pretéritos (acaso en los tiempos de Ada Falcón), ahora, “Con la recurrencia contemporánea al género, el autor crece frente a la imagen, *es más que ella*; el género es objeto de una plusvalía en beneficio del autor, en la medida en que su uso está en función de la destreza, del conocimiento de leyes objetivas, o el desvío incluso y la transformación, antes que en relación con el funcionamiento mismo de esas leyes” (Bernini citado en Andermann, 2015: 238)⁸.

¿Qué mira Wolf aquí? Evidentemente, el mundo que mira Wolf es el mundo del cine.

8 El resaltado en itálica le pertenece al autor.

El carácter reflexivo de sus películas es también —y sobre todo— autorreflexivo. No encontramos en su trabajo de *apropiación* genérica una vocación programática. Hay allí una actitud experimental, “de experiencia sobre una materia respecto de la cual ya no tienen sentido el culto, el homenaje o la momificación en forma de templo (la operación nostálgica), ni tampoco el desdén con el que se pretende borrar ese rastro (la operación posmoderna)” (Wolf 2011: 20). Volver al género es, aquí, volver al cine. Y si no hay ni nostalgia ni desdén, es porque hay memoria. Porque hay cinefilia.

Bibliografía

- Adam, Jean-Michel y Ute, Heidmann (2004). *Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)*, Langages, 153: 62-72.
- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos: Buenos Aires.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*, Paidós: Buenos Aires.
- Arfuch, Leonor (2005): “Problemáticas de la identidad”, Leonor Arfuch (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Prometeo Libros: Buenos Aires.
- Comolli, Jean-Louis. (2007). *Ver y poder*, Buenos Aires: Aurelia Rivera-Nueva Librería.
- Derrida, Jacques: *La ley del género*. Disponible en: <https://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2016/03/derrida-jacques-la-ley-del-genero.pdf>, 2016. Consultado el 17-09-2020
- Esquenazi, Jean-Pierre (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Guinzburg, Jesica (2014). *El documental y los géneros de ficción* en Paladino Diana (editora). *Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*, Buenos aires: EDUNTREF.
- Herederó, Carlos F. y Santamarina, Antonio. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona: Paidós.
- Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós.
- Schumann, Daniel A. Verdú (2016). *Un oso rojo (Adrián Caetano, 2002): nomadismos posmodernos para tiempos globalizados* en Chappuzeau, Bernhard; Christian von Tchilschke, Christian von (Editores), *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, Madrid: Iberoamericana- Vervuert.
- Soriano, Griselda (2014). *Reflexividad y autorreferencia* en Paladino Diana (editora). *Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*, Buenos aires: EDUNTREF.
- Wolf, Sergio (2004). *Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino*, Yoel, Gerardo (comp): Pensar el cine 2. *Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Manantial, Buenos Aires.
- _____ (2011). *Los tiempos del género: convirtiendo las normas en experiencias* en *El cine y los Géneros: conceptos mutantes*. Buenos Aires: BAFICI.



Anabella Bustos (FADU-UBA)
anacele2908@gmail.com

Manuel Schifani (FADU-UBA)
manuschifani@gmail.com

Melina Serber (FADU-UBA)
melserber@gmail.com