

Identidad, crisis y reevaluación de la historia: Ricardo Darín en *El secreto de sus ojos* y *Un cuento chino*

por Constanza Burucúa*

Resumen: Este artículo examina los discursos sobre la historia propuestos en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) y *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein, 2011). A partir del análisis de Ricardo Darín en tanto estrella cinematográfica, se discute aquí la capacidad de ambas películas para ofrecer una versión del pasado argentino reciente capaz de trascender la esfera de lo individual. En parte impuesta por la presencia misma de la estrella, la anécdota particular funciona, en ambas películas, como elemento articulador y generador del relato, inhibiendo un acercamiento crítico y distanciado de la historia.

Palabras clave: discursos sobre la historia, estrellas cinematográficas, Ricardo Darín

Abstract: This article examines the discourses on history offered in *El secreto de sus ojos / The Secret in Their Eyes* (Juan José Campanella, 2009) and in *Un cuento chino / Chinese Takeaway* (Sebastián Borensztein, 2011). By looking at Ricardo Darín as a film star, the paper discusses the films' ability to offer a version of Argentina's recent past capable of transcending the sphere of individuality. Partly imposed by the very presence of the star, the personal anecdote functions in the films as the element that both articulates and generates the narrative, inhibiting a critical and distanced approach to history.

Key words: discourses on history, film stars, Ricardo Darín

Fecha de recepción: 24/07/2014

Fecha de aceptación: 23/09/2014

Introducción



Ricardo Darín nació en 1957. Al momento del estreno de *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) y *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein, 2011), tenía cincuenta y dos y cincuenta y cuatro años respectivamente. Los personajes que protagoniza en estas películas, si bien no tienen exactamente su misma edad, son sus coetáneos.¹ Tanto Benjamín Espósito (*El secreto de sus ojos*) como Roberto De Cesare (*Un cuento chino*) están atravesando un estadio de la vida –la mediana edad– marcado por una profunda transición e introspección, y a lo largo del cual se dan cambios intensos en la propia identidad, su construcción y valoración (Moen y Whethington, 1999). Es por esto que, de un modo más o menos voluntario, ambos personajes se involucran en una indagación acerca de sí mismos que, a su vez, los conduce inevitablemente a la reevaluación de su propia historia y, ligado a ella, de un momento del pasado particularmente complejo, traumático y determinante en sus vidas. El presente de ambas películas se ubica precisamente en ese punto en el tiempo en el que tanto Benjamín Espósito como Roberto De Cesare

¹ La comparación entre el personaje de Darín en *El secreto de sus ojos* y el de la novela en la que se basa la película (*La pregunta de sus ojos*, Eduardo Sacheri, 2005) se ha dejado deliberadamente fuera de este artículo ya que excede sus propósitos.

logran finalmente darle sentido a ese pasado inconcluso y continuar con sus vidas.

A partir de la distinción que hace Lois Parkinson Zamora entre un pasado 'utilizable' y un pasado 'útil', según la cual "[l]o que es utilizable –artefactos disponibles de una cultura– será útil cuando se corresponda a los deseos y direcciones de los usuarios" (Parkinson Zamora, 1997: IX),² este artículo tratará de responder a la pregunta acerca de cuán efectivas son estas dos películas argentinas en sus intentos por convertir un pasado 'utilizable' en uno 'útil'. Para poder dar respuesta a esta pregunta, que en última instancia trata sobre los tipos de discursos históricos que construyen los dos films, este estudio se centrará en cómo se abordan y se representan en ellos ideas relativas a la memoria, a la historia y a la imaginación. Central para el análisis es el hecho de que estas cuestiones (memoria, historia, imaginación) están íntimamente ligadas tanto a la fábula de cada película –el qué se cuenta–, como a la estructura misma de ambos textos –el cómo se cuenta. En otras palabras, la mayor o la menor capacidad de las películas de transformar el pasado en 'útil' está determinada, en gran parte, por el modo en que los mismos protagonistas reconfiguran o transforman el pasado en 'utilizable': en un 'artefacto disponible', en forma de novela (*El secreto de sus ojos*) o de una colección de noticias absurdas y sólo en apariencia inconexas (*Un cuento chino*). De este modo, el análisis aquí propuesto conjugará el análisis de las tramas (las búsquedas de los protagonistas, sus hallazgos y resultados) con consideraciones acerca de cómo los filmes articulan y promueven ideas más generales acerca de la historia.

Desde una lectura de los géneros cinematográficos, estos textos podrían parecer inconmensurables,³ pero su comparación llega a ser no sólo pertinente

² "What is usable –a culture's available artifacts– will be useful when it corresponds to the desires and directions of users" (Parkinson Zamora, 1997: IX).

³ Para consultar referencias acerca de las atribuciones genéricas de la película, ver: Pablo Scholz, "Mirar sin ver, vivir sin ser", *Revista Ñ*, 13 de agosto de 2009; Jonathan Holland, "El

sino, además, productiva si focalizamos la atención en quien protagoniza ambas películas: Ricardo Darín. Su estatus de estrella, bien establecido entre las audiencias argentinas (menos entre las hispanohablantes y mucho menos entre las internacionales), se construyó principalmente en torno al estereotipo del *porteño*: hombre –macho– sentimental que se las sabe todas y con un agudo sentido del humor. Esta imagen se ha visto modificada y complejizada a partir de finales de los años noventa, cuando películas como *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), *El hijo de la novia* (2001), ambas de Campanella, *Nueve Reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), *La fuga* (Eduardo Mignogna, 2001) y *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), comienzan a mostrar a un Darín cuyo rango actoral parecía haber sido hasta ese momento sub-explotado en la pantalla cinematográfica argentina. Así, en los últimos quince años, Darín se ha convertido en un nombre altamente rentable dentro de la industria del cine, buscado tanto para proyectos claramente taquilleros como para otros de corte más autoral.

A través del estudio de Darín en tanto estrella cinematográfica y sus respectivos roles en las dos películas en cuestión, exploraremos aquí los discursos sobre identidad, masculinidad e historia que se construyen a su alrededor, prestando particular atención a su representación como hombre de mediana edad, atravesando un período de crisis. Según Vincent Del Casino, “tal como la raza blanca o la heterosexualidad, [...] los años de la mediana edad han sido raramente analizados o interrogados por sí mismos” (2009: 212).⁴ Este estudio, entonces, se propone contribuir al mejor entendimiento de dichas cuestiones, focalizándose en particular en la dinámica entre la esfera de lo individual, circunscripta en este caso a la estrella, y lo social, entendiendo a

secreto de sus ojos”, *Variety*, 12 de septiembre de 2009; Lilian Laura Ivachou, “Pesos de ley”, *El Amante Cine* 208 (2009); Gustavo Noriega, “Pretérito imperfecto, futuro perfecto”, *El Amante Cine* 208 (2009), Demetrios Matheou, “Beyond Law and Order”, *Sight and Sound* 20/9 (2010); Matt Losada “*The Secret in Their Eyes*: Historical Memory, Production Models, and the Foreign Film Oscar”, *Cineaste*, 36/1 (2010).

⁴ “[L]ike whiteness or hetero-sexuality, [...] mid-adult life is rarely analyzed or interrogated on its ‘own terms’” (Del Casino, 2009: 212).

los discursos sobre la historia como elementos conformadores de una identidad colectiva.

Estrellas y estrellato: ideas en contexto



Antes de continuar, vale la pena exponer algunas nociones fundamentales sobre las estrellas cinematográficas, el estrellato y su estudio, ya que éstas nos ayudarán a comprender mejor no sólo el trabajo de Darín y sus implicaciones, en *El secreto de sus ojos* y en *Un cuento chino*, sino también el discurso sobre la historia que las películas ofrecen. En términos de una genealogía de nociones relacionadas con el estudio de las estrellas, parecería sensato comenzar por resaltar algunas de las ideas fundantes de Richard Dyer (1979) al respecto, continuar con el estudio de Ginette Vincendeau (2000) sobre cómo preguntas que parecen propias del sistema de producción de Hollywood se traducen o se manifiestan en una industria cinematográfica nacional diferente – la autora se centra en las estrellas en el contexto del cine francés– y concluir la sección con algunas reflexiones acerca del artículo seminal de John King sobre estrellas de cine en América Latina (2003). Sin embargo, a los efectos de este

análisis, resulta más conveniente invertir el camino. Comenzaremos por las ideas de King, a fin de proporcionar una contextualización histórica al trabajo de Darín con relación al cine argentino, y pasaremos luego a las conceptualizaciones de Vincendeau y de Dyer, las cuales proveerán las definiciones necesarias para explicar qué entendemos aquí por estrella de cine, por qué Darín puede ser considerado como tal, y funcionarán, a la vez, como nexos para introducir el análisis textual de las películas.

El artículo de King tiene un objetivo claro: responder a la pregunta de cuán pertinente es hablar de un sistema de estrellas, o de 'estrellato', en el contexto latinoamericano. Como señala en una sección titulada "Estrellas eclipsadas: la ortodoxia reinante del Tercer Cine",⁵ las estrellas estuvieron ausentes, tanto de la teoría como de la práctica cinematográfica, fundamentalmente por dos razones. En primer lugar, todos los movimientos del 'nuevo cine', desde 1950 en adelante, se profesaban "'ateos' con respecto de los dioses y diosas de la pantalla de tiempos anteriores" (2003: 143).⁶ La segunda razón tiene que ver con que, una vez que el Tercer Cine comenzó a funcionar "como una referencia con la que se juzgaría a las otras películas" (2003: 143),⁷ críticos y estudiosos impusieron los supuestos y convenciones de este cine como patrón de lectura y análisis a la luz del cual toda película producida en América Latina era interpretada. Por lo tanto, si bien King reconoce el trabajo de Carlos Monsiváis sobre estrellas del cine clásico mejicano (es decir, María Félix, Dolores del Río, Cantinflas, etc.) como pionero de los estudios sobre las estrellas en América Latina, también nota que existe una brecha entre el cine y las estrellas, por un lado, y su estudio, por el otro. La escasez de reflexión acerca de estas cuestiones tiene que ver también, tal como señala King, con que la misma existencia de un sistema de estrellas en el contexto del cine latinoamericano es realmente dudosa, ya que en éste "[e]l estrellado [...] se refiere esencialmente

⁵ "Stars Eclipsed: the Reigning Orthodoxy of Third Cinema" (King, 2003: 142).

⁶ "[W]ere 'atheistic' with regard to the screen gods and goddesses of previous times" (King, 2003: 143).

⁷ "[A]s a template against which other films would be judged" (King, 2003: 143).

a los mercados nacionales de la región” (2003: 147).⁸ De esta manera, la escasa presencia de films de la región en mercados internacionales ha sido hasta ahora bastante determinante tanto de la poca proyección de sus actores más allá de los respectivos contextos locales (o, en el mejor de los casos, más allá de aquellos de habla hispana),⁹ como de la escasa proliferación de estudios de esta naturaleza.

Focalizando su atención en las asociaciones entre estrellas y cuestiones de identidad nacional, el trabajo de Vincendeau se centra en las condiciones de existencia de un sistema de estrellas francés y en sus características. A pesar de las diferencias entre un sistema de producción como el de Hollywood y el francés, el cual es mucho más pequeño, menos reglamentado y ubicuo que su homólogo norteamericano, según Vincendeau, el denominador común es que las estrellas “son bienes de valor para la industria del cine, determinando los proyectos que se llevan a cabo, dominando su identidad y, con frecuencia, su realización, y jugando un papel clave en la promoción y exhibición” (2000: 10-11).¹⁰ De esta manera, cada vez que un actor puede ser concebido como una mercancía y es lo suficientemente influyente como para determinar tantos elementos vinculados a la producción y a la significación de una película (culminación, promoción, exhibición, identidad), su trabajo puede ser leído como el de una estrella.

Para Dyer, la estrella debe ser entendida como un fenómeno social y un signo complejo de interés semiótico, cuya presencia determina la textualidad de la película y su recepción (Dyer, 1979: 1-4). En este sentido, el conocimiento previo del público resulta crucial para la comprensión de la imagen de una

⁸ “Stardom in Latin American cinema refers essentially to home markets within the region” (King, 2003: 147).

⁹ No es sorprendente que las principales excepciones a este argumento sean los actores mexicanos Salma Hayek y Gael García Bernal, quienes ganaron el estatus de estrella después de haber pegado el salto (*cross over*) a Hollywood.

¹⁰ “[Stars] are valuable commodities for the film industry, determining the projects that get made, dominating their identity, and often their making, and playing a key role in promotion and exhibition” (Vincendeau, 2000: 10-11).

estrella y ésta, a su vez, es fundamental en la construcción del personaje (Dyer, 1979: 142). En palabras de István Szabó: “las ‘verdaderas’ estrellas deben tener la capacidad de ‘representar una idea y permanecer en la memoria’” (Szabó en Vincendeau, 2000: 40).¹¹ Con esta sugerencia, Szabó reconoce, por un lado, el trabajo de la estrella como tal (se necesita hacer un esfuerzo para adquirir una habilidad y poder representar una idea) y, por el otro, al público, ya que ¿a qué memoria se estaría refiriendo Szabó si no a la de los espectadores? Es a la luz de estas ideas que reflexionaremos aquí sobre Ricardo Darín en tanto estrella cinematográfica. Más concretamente, y bajo el supuesto de que “todas las estrellas tienen asociaciones nacionales” (Vincendeau, 2000: 31), se prestará especial atención a estas asociaciones e identificaciones entre la estrella en cuestión y los discursos sobre el pasado reciente de la Argentina. De esta manera, a continuación y por medio del análisis textual de las películas, investigaremos cuáles son las ideas que Darín representa en ellas y por qué la asociación entre él y ciertos discursos sobre la historia llega a ser tan importante.

El secreto de sus ojos

Todo en *El secreto de sus ojos* nos dice que es una película sobre la memoria y sobre sus recovecos, muchos de los cuales la película volverá a visitar y desempolvar. Al inicio, el espacio del recuerdo es evocado a través de una banda de sonido nostálgica y triste que precede a la primera imagen borrosa de una estación de tren que se convierte en el fondo del primerísimo primer plano de los ojos de una joven que, como se revela en las siguientes tomas, se está separando de un hombre. A diferencia del de ella, el rostro de él no se da a conocer durante esta secuencia de apertura. Sus ojos se ven sólo unas tomas más tarde, después de que nos enteramos de que todo lo mostrado hasta ese momento es un recuerdo acerca del cual él está tratando de escribir, pero cuya

¹¹ “[R]eal stars must have the ability to ‘represent an idea and stay in the memory’” (Vincendeau, 2000: 40).

precisión no le es confiable ya que pronto decide tachar las palabras escritas. Su mirada aparece finalmente en otro primerísimo primer plano que muestra su perfil. En él, a pesar de que el espectador no capta la totalidad de la expresión, tal como la mostraría una imagen frontal, lo que claramente se ven son las arrugas de la cara, sobre todo alrededor de los ojos.¹²



En esta película, como su título lo declara abiertamente, los recuerdos parecen haberse condensado en torno a los ojos de los personajes: sus arrugas encierran secretos, lamentos no confesados y antiguas culpas. Sin embargo, los rastros visuales de este paso del tiempo son mucho menos visibles en el personaje femenino (Irene, protagonizada por Soledad Villamil) que en

¹² En un artículo recientemente publicado sobre el trabajo de Darín en *Elefante Blanco* (Pablo Trapero, 2012), Beatriz Urraca compara el tratamiento visual del actor en términos de iluminación y encuadre con *Carancho* (Pablo Trapero, 2009) y *El secreto de sus ojos*, notando que el rostro del actor, “often filmed in chiaroscuro, conveys isolation and introspection amid the oppressive environment [...] These scenes recall the way Darín was also framed in *Carancho* and *El secreto de sus ojos*, with hangdog expression that belies the possible defeat of an insurmountable task” (Urraca, 2014: 366).

cualquiera de los personajes masculinos: Benjamín, Morales (el viudo de Liliana Colotto, interpretado por Pablo Rago), Gómez (Javier Godino, en el rol del asesino). Así, a lo largo de la película, en las alternancias entre el presente y el pasado, se le muestran al espectador muchos primeros planos de Irene, como joven abogada primero y más tarde como jueza. Pero, aunque cierto envejecimiento es visible en ella, no lo es tanto por las arrugas en su rostro como por los cambios de estilo, tanto en su peinado como en su vestuario: de pelo largo y suelto en el pasado, pasa a una sofisticada melena a lo Jacky-O; de vestidos coloridos y amplios, casi hippies, a sobrios trajes sastre. Según lo propuesto en estudios recientes sobre envejecimiento y sus representaciones en el cine *mainstream*,¹³ el paso del tiempo en el caso del personaje de Irene podría ser leído con relación a cierta vanidad femenina asociada con el envejecimiento y el impacto diferencial de la cirugía estética y la industria anti-envejecimiento en hombres y mujeres.¹⁴ Sin embargo, en la película de Campanella, el hecho de que este paso del tiempo sea mucho más visible en los personajes masculinos que en Irene tiene otras implicaciones.

Como los espectadores pronto se enteran, la necesidad de Benjamín de aceptar el pasado tiene un doble objetivo: el primero, la resolución del misterio alrededor del asesinato de Liliana Colotto, es sólo una excusa y un largo circunloquio para llegar al segundo, que es el de entender por qué, después de haber estado tan cerca de Irene, ese amor no había sido aún viable ni consumado. Con el fin de lograr estos dos objetivos, Benjamín, que en el presente de la película es un empleado recién jubilado del sistema judicial, se embarca en la escritura de una novela, cuya primera lectora privilegiada es, precisamente, Irene. Es en el presente de la película, durante los encuentros para discutir el manuscrito en el que está contenido ese pasado irrevocable,

¹³ Cine *mainstream*: cine dominante, comercial.

¹⁴ Tanto *Visions of Ageing* de Amir Cohen-Shalev (Brighton, Portland: Sussex Academic Press, 2009) como *The Silvering Screen* de Sally Chivers (Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2011) trabajan estos temas en profundidad.

cuestionado y en parte desconocido, que la película articula su postura frente al envejecimiento y su interpretación de la historia.

Durante estas reuniones, Irene alternativamente cuestiona la fidelidad del relato de Benjamín y lo alienta a explorar más a fondo sus recuerdos. Plenamente consciente de sus sentimientos hacia ella, Irene quiere que sea él quien entienda lo sucedido. Sólo de él depende, entonces, explicar tanto lo que pasó con relación al asesinato de Liliana Colotto como darle cierre a una historia de amor que ha quedado trunca. Ella se niega a recordar y, en consecuencia, a entender por sí misma: como declara en cierto momento, “mi vida entera fue mirar para adelante, atrás no es mi jurisdicción, me declaro incompetente”. Es quizá por esta enajenación voluntaria de ese pasado particularmente incómodo que la vida no ha dejado huellas visibles en su rostro.



Pero mientras Irene se presenta y se entiende a sí misma como una mujer distinta a la que Benjamín conoció en 1974, para él se trata de reconstruir lo

que en psicología se conoce como ‘trayecto vital’ (*life course*). Según Phyllis Moen y Elaine Wethington, desde la perspectiva del trayecto vital, “las transiciones en los años de la adultez no pueden especificarse sin hacer referencia a los múltiples significados de la edad, [entendida] tanto como un proceso de envejecimiento biológico, como un estadio de la vida social, vinculado a un contexto histórico y generacional” (Moen y Wethington, 1999: 3).¹⁵ Así, lo que Benjamín está tratando de hacer es, precisamente, darle un sentido aglutinante a su vida, cosa que sólo podrá lograr resolviendo el pasado inconcluso. En otras palabras, y retomando las ideas de Parkinson Zamora, la voluntad de Benjamín por comprenderse a sí mismo a partir de un mejor entendimiento del pasado, no sería otra cosa más que un intento de transformar ese tiempo en un artefacto disponible, en un pasado “utilizable”. La escritura de la novela sería, entonces, un vehículo para encausar el pasado en una narrativa que es la que, en definitiva, le permite pasar del ‘*temo*’, que escribe medio dormido al principio de la película, al ‘*te amo*’ del final.

Al igual que la ‘a’ inicialmente omitida, que cambia por completo el significado de sus pensamientos, sentimientos y ansiedades, al encontrar la pieza faltante en el misterio sobre el asesinato irresuelto Benjamín puede hacer las paces con ese pasado problemático y seguir adelante. Pero la pieza faltante, o la clave para entender el pasado, es algo tan problemático como descubrir que el secreto en los ojos de Morales tiene que ver con el encarcelamiento ilegal y la tortura psicológica del Gómez. Por un lado, este descubrimiento permite resolver el misterio de la trama, brindándole a Benjamín el alivio que necesitaba para poder consumir, a puertas cerradas, la historia de amor tan pospuesta. Pero por otro lado, la casa devenida en centro de detención clandestino es un recordatorio ominoso de lo que personas como Gómez (el asesino devenido en fuerza de tareas paramilitar) hacían durante los años del

¹⁵ “[T]ransitions in the midlife years of adulthood cannot be specified without some reference to the multiple meanings of age: as a biological aging process, a social life stage, and a historical and generational context” (Moen y Wethington, 1999: 3).

terrorismo de estado que siguieron al golpe militar de 1976. De esta manera, lo que este final propone en términos de cómo la película entiende y presenta la historia sigue siendo bastante problemático.



El 1 de julio de 1974, la muerte del entonces presidente Juan Domingo Perón reavivó los aires de intolerancia y violencia política que venían agitando a un sistema democrático ya frágil y altamente inestable. Casi coincidente con esta fecha, con una diferencia de menos de diez días, la primera referencia temporal mencionada en *El secreto de sus ojos* es el 21 de junio de 1974, el día del asesinato de Liliana Colotto. Como señala Gabriela Copertari, “si bien la película toma este momento justamente como comienzo político y narrativo, postulando [...] ‘el crimen pasional como una genealogía del crimen político’, termina despolitizando este último, privatizándolo” (Copertari, 2011). Esta idea de la historia despolitizada y privatizada se puede llevar aún más lejos si pensamos que la decisión de Campanella, en tanto guionista, de situar los orígenes del terrorismo de estado en los años inmediatamente anteriores al

golpe tiene menos que ver con un propósito de revisionismo histórico que con un intento por subsumir dos períodos históricos consecutivos, pero distintos (antes y después del golpe militar), a fin de maximizar el potencial de la ‘guerra sucia’ como un tropo ya establecido, comercializado y fácilmente identificable de la historia argentina.¹⁶ Copertari también parece estar aludiendo a esta idea cuando describe a la película como “ejemplar de cómo hablar de la dictadura sin referirse a ella” (Copertari, 2011). Yendo más lejos, y a la luz de la lectura que ella propone del tratamiento de la historia en el cine de Campanella – “cercana y distante al mismo tiempo: parece que está constantemente implícita, con el fin de, en un segundo movimiento, ser desplazada, despolitizada y trivializada” (Copertari, 2011)–, podemos pensar que este simultáneo acercamiento y alejamiento, en *El secreto de sus ojos*, se estructura desde el guión y se afianza alrededor de la estrella (Darín).

En términos de estructura narrativa, por un lado, la resolución en el presente de un enigma del pasado ofrece la clausura que busca y necesita el protagonista, brindando la ilusión de acercamiento. Por otro lado, el hecho de que toda explicación acerca del pasado se circunscriba exclusivamente a un crimen pasional (a un evento puntual), inhibe el entendimiento crítico de un contexto histórico más amplio y complejo. Que el encargado de explicar ese misterio sea interpretado por Ricardo Darín enfatiza aún más la dificultad de la película para ofrecer un discurso sobre la historia que trascienda la esfera de lo individual. Por su propia calidad de estrella, él mismo como signo, como una “personalidad tan construida como los ‘personajes’” (Dyer, 1979, 22),¹⁷ la presencia de Darín termina tipificando los acontecimientos y, por ende,

¹⁶ Esta idea la he desarrollado en un artículo anterior en el que este tipo de preguntas se leen a la luz de los argumentos expuestos por Marvin D'Lugo en “Authorship, Globalization, and the New Identity of Latin American Cinema. From the Mexican ‘ranchera’ to Argentinean ‘exile’” en *Rethinking Third Cinema*, Anthony Guneratne y Wimal Dissanayake (editores), Nueva York y Londres: Routledge, 2003. Ver Constanza Burucúa, “La historia Argentina va a los Oscar. Los discursos históricos premiados por Hollywood” en *Signos en el Tiempo. Cine, Historia y Discurso*, Roberto Marafioti (editor), Buenos Aires: Biblos, 2013.

¹⁷ “[T]hey are just as much produced images, constructed personalities as ‘characters’ are” (Dyer, 1979, 22).

privándolos de su dimensión social o, en otras palabras, despolitizando las implicaciones históricas que la película insinúa pero que, en última instancia, nunca desarrolla. Porque, como nuevamente explica Dyer con relación al trabajo de la estrella dentro el film, “las películas y las estrellas son ideológicamente significantes en el más amplio de los sentidos al apartar a las audiencias de la política, volviéndolas pasivas” (Dyer, 1979: 31).¹⁸ Así, tanto por su estructura dramática como por la presencia de la estrella, la película termina restringiendo la historia y su dimensión política a la resolución de un conflicto personal.

Un cuento chino



Pasando ahora al film de Borensztein, el siguiente análisis se centrará nuevamente en los discursos sobre la historia propuestos, prestando particular atención al personaje de Roberto De Cesare, protagonizado por Darín. Aunque la historia comienza en China, donde ocurre la primera noticia absurda y trágica

¹⁸ “This means that films and stars are ideologically significant in the most general sense of cutting audiences off from politics, rendering them passive” (Dyer, 1979, 31).

de la película (una vaca cae del cielo y mata a la novia de Jun), la mayor parte de *Un cuento chino* transcurre en Buenos Aires, en la ferretería de Roberto y en la casa anexa, en la que ha vivido desde que nació. Es éste un elemento clave en el análisis, ya que allí se inscribe la mayor parte de la vida y de la historia del protagonista. Este espacio será leído aquí a la luz de lo propuesto por Del Casino quien, desde el campo de la geografía social, ha reflexionado acerca de la idea del hogar como “un espacio simbólico donde ‘se resuelven’ [se negocian] las subjetividades de los hombres y las mujeres” (Del Casino, 2009: 220)¹⁹ a lo largo de la vida y en el que los límites entre lo público y lo privado se desdibujan (Del Casino, 2009: 222), lo cual es particularmente cierto en el mundo diegético aquí presentado.

Es a través de este espacio y de sus sucesivas transformaciones que la película comunica los cambios en la identidad de Roberto, las transiciones y los puntos de inflexión del personaje, ‘escenificando’ lo que a él le sucede pero es incapaz de expresar verbalmente. Así, la lucha de Roberto para aceptar su pasado –la cual va a implicar una profunda reevaluación y reconstrucción de la propia identidad–, estará determinada no tanto por sus palabras como por sus acciones. Del mismo modo, y haciendo un uso clásico de las convenciones del melodrama en lo que a la puesta en escena respecta (Elsaesser, 1991: 78), a medida que la película avanza, el espacio que él habita se irá limpiando, ordenando, iluminando y repintando.

Inmediatamente después de la secuencia de apertura ambientada en Fucheng (China), cuando la película se traslada desde China a sus antípodas, la primera visión que se nos ofrece de la vivienda de Roberto es una imagen frontal invertida del frente de la casa y del local anexo que enseguida gira ciento ochenta grados para adaptarse a nuestro punto de vista. Antes de que la cámara entre en este espacio, la película revela que el negocio es una

¹⁹ “[A] symbolic space where the subjectivities of men and women, mothers and fathers are ‘worked out’” (Del Casino, 2009: 220).

ferretería, rama de comercio comúnmente asociada tanto a la masculinidad, como a un tipo de personalidad que presta especial atención a los detalles. No sorprende, entonces, que al ser presentado, Roberto esté contando clavos con irritación, sólo para corroborar que, como parece habitual dada su actitud, la caja no tiene la cantidad exacta de clavos que debería tener. A pesar de su mal humor y una actitud hosca hacia la gente, subproducto quizá de la sensación de haber sido sistemáticamente engañado y estafado, pronto se revela que es honesto, generoso y buena persona. Son estos los rasgos de personalidad que Mari (Muriel Santa Ana) también reconoce en él: como le confiesa en una carta, ella entiende que Roberto es noble y ha pasado mucho dolor.



Una mujer sabia y convencida de la decencia de sus buenas intenciones, a lo largo de la película Mari delicadamente empujará a Roberto a aceptar sus sentimientos hacia ella. Pero para que este trayecto tenga un final feliz, Roberto inevitablemente deberá enfrentarse a su pasado y superar la historia personal de pérdida y duelo en la que vivió sumido desde sus últimos años de la adolescencia. Para poder asumir un nuevo papel –pasar de ser hijo a ser cónyuge– Roberto deberá aceptar el cambio. Éste, en la película, se presenta en la forma del inesperado encuentro con Jun, el protagonista del trágico y absurdo acontecimiento en la China. En su estudio sobre la mediana edad, Moen y Wethington sostienen que es fundamental para la comprensión de este

estadio vital el grado de previsibilidad de las transiciones (Moen y Wethington, 1999, 10). En *Un cuento chino*, este encuentro inesperado con un extranjero golpeado y abandonado, que no puede comunicarse verbalmente con las personas que lo rodean, funciona como detonante de esa transición inesperada, pero necesaria, en la vida de Roberto.

La asociación entre los dos personajes sirve como recurso narrativo por el cual Jun representa, de modo vicario, las carencias de Roberto, sus deficiencias sociales y, finalmente, su habilidad para reinsertarse en el tejido social como una mejorada versión de sí mismo. Al reconocer en la indefensión de Jun su propia vulnerabilidad y al comprometerse a ayudarlo, a pesar de la inicial renuencia, Roberto comienza a reconstruir progresivamente sus vínculos sociales. En su calidad de alter-ego de Roberto, Jun se involucra con Mari y su familia, limpia la acumulación de objetos inútiles arrumbados en el patio e incluso obliga a Roberto a abandonar su apego melancólico al pasado, cuando involuntariamente rompe la vitrina donde descansa el retrato de su madre, rodeado de una colección de animalitos de cristal.

Como se muestra hacia el principio de la película, es habitual en Roberto obsequiarle a su madre (quien murió en el parto, al nacer él) uno de estos pequeños animales para cada cumpleaños. En un guiño de complicidad con *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, estos frágiles objetos se hacen eco de lo que el dramaturgo norteamericano escribió sobre ellos: “[c]uando nos fijamos en una delicada pieza de cristal, pensamos dos cosas: lo hermosa que es y cuan fácilmente puede romperse” (Williams, 1999: XXI).²⁰ De hecho, en la película, la colección queda prácticamente reducida a polvo. Así, si bien Jun logra deshacerse rápida y eficazmente de toda la basura acumulada en el patio, cuando se trata del interior de la casa, el espacio más íntimo de Roberto, un lugar habitado solo por él y sus propios recuerdos, Jun se vuelve inútil,

²⁰ “When you look at a piece of delicately spun glass, you think of two things: how beautiful it is and how easily it can be broken” (Williams, 1999: XXI).

incapaz de hacer el delicado trabajo de resolver el pasado más personal de su anfitrión. Roberto, a su vez, ante las piezas de cristal rotas, no tiene más opción que la de aceptar que ese pasado frágil, inmóvil y sin vida se ha ido para siempre.

La relación entre *Un cuento chino* y *El zoo de cristal* puede llevarse aún más lejos: muy similar a la pieza teatral, definida por Williams en las notas de producción como “una obra de la memoria” (“*a memory play*”) (Williams, 1999: XIX), también la película tiene que ver con la memoria y los peligros (y consecuencias) de su estancamiento. Como los personajes de la obra, Roberto ha estado viviendo de recuerdos: de una madre a quien nunca conoció, pero de cuyas colecciones creció rodeado (también se hace referencia a una colección de platos colgados), y de un padre que murió cuando Roberto tenía diecinueve años a causa de una serie de coincidencias trágicas y aparentemente irracionales. Estas coincidencias, a su vez, están en el origen del apego casi fetichista del protagonista a una colección propia de noticias a la vez absurdas y trágicas. Varado emocionalmente en un tiempo que ya no existe, Roberto se refugia en esta colección para rodear a su propia historia de una narrativa que le dé sentido. Y de un modo casi lúdico, tal como sugiere el tono jocoso de las dos noticias que son recreadas en el transcurso de la película como dos films-dentro-del-film, él transforma esas noticias en fragmentos de pasado ‘utilizable’.²¹

Así, si bien por un lado es Jun quien le impone a Roberto ese proceso de revisión del pasado al romper accidentalmente la colección de animalitos de cristal, por el otro, es también él quien abre la posibilidad de re-significar ese pasado al preguntarle a Roberto qué significan los volúmenes llenos de recortes de diarios. La respuesta es “colecciono noticias increíbles, absurdas”,

²¹ La primera de estas recreaciones es la de los amantes de Catanzaro y la otra es la del barbero rumano; ambas historias son representadas por los actores de la película que interpretan el papel de las víctimas de estas tragedias absurdas, con Darín en el papel principal masculino en ambos casos (el amante y el barbero, respectivamente).

siendo la primera de estas noticias la que causó la muerte de su padre, quien sufrió un infarto al ver la foto de Roberto en su uniforme de soldado, en la primera plana de un diario. A diferencia de las dos recreaciones previas, la escenificación de la muerte del padre de Roberto y de aquello que la produjo no tiene nada de gracioso.

Presentado como un flashback, Roberto vuelve a su participación en la guerra de Malvinas y su regreso a casa. Como en los largometrajes argentinos de los ochenta sobre este tema,²² en *Un cuento chino* no es al enemigo británico a quien se condena sino a los altos mandos argentinos quienes, como señala Roberto, enviaron a los soldados a luchar en inferioridad de condiciones, descuidándolos, maltratándolos y manipulándolos después de la rendición. A su regreso, Roberto se entera de lo que le ha sucedido a su padre e inicia, en ese momento, una vida marcada por la soledad y la rutina, como la película reitera cada vez que lo muestra comiendo su desayuno o apagando la luz, a las once de la noche en punto. Para concluir el recuerdo de los acontecimientos, Roberto le dice a Jun: “la vida es un gran disparate”. Y luego se refiere a otra serie de noticias extrañas, entre ellas la de una vaca que cayó del cielo en la China. Inmediatamente, Jun se reconoce en la situación, reviviendo él también su dolor. De ese modo, a lo largo de una secuencia de *anagnórisis* mutua, se establece la posibilidad de entendimiento y de comunicación entre ellos. Es precisamente alrededor y gracias a este acto de ‘reconocimiento’ que las identidades de los personajes se reconfiguran. Una vez operado este reconocimiento, y tras algunas vicisitudes de menor importancia, la resolución de la trama es inminente: Jun podrá reencontrarse con su familia y Roberto podrá salir de su aislamiento para acercarse a Mari.

²² Tales como: *Los chicos de la guerra*, Bebe Kamin, Argentina, 1984; *Los días de junio*, Alberto Fischerman, Argentina, 1985; *La deuda interna*, Miguel Pereira, Argentina / Reino Unido, 1988.

Tanto en este caso como en el del film de Campanella, la revisión de la historia está ligada a la capacidad del protagonista por reconstituir su identidad a partir de la reelaboración del pasado, en un momento de la vida en que dicha tarea suele ser tan intensa que conduce a la comúnmente conocida como crisis de la mediana edad (Hunt, 2005: 177-182). Es por esto que *Un cuento chino* también puede leerse como una película sobre la crisis masculina de la mediana edad y su resolución. El caso particular del personaje de Roberto se podría incluso tomar como paradigmático de algunas de las ideas que Steven Walker articula en *Midlife Transformation and the Oneiric Text* (2012). A partir de la comparación simbólica propuesta por Carl Jung entre el curso de vida y el itinerario del sol a lo largo del día, según la cual, “la transición de la mañana a la tarde significa [...] la urgente necesidad de apreciar el valor de lo opuesto a nuestros antiguos ideales, de percibir el error o nuestra verdad anterior” (Walker, 2012: 8),²³ Walker toma la idea de *enantiodromía* (correr en sentido contrario) para explicar la inversión de valores que se produce en este momento particular de la vida, lo cual no sucede sin cierta –y en algunos casos, muy fuerte– resistencia al cambio (Walker, 2012: 8-9).

Aplicando estas ideas a la lectura del personaje en cuestión, Roberto necesita reconocer las limitaciones de su verdad o de sus valores anteriores para poder seguir adelante. Si hasta cierto punto entiende la historia como una sucesión de acontecimientos absurdos, trágicos e inconexos, cuya colección engrosa en parte para validar la interpretación que él mismo le da a la historia de su propia vida, las nuevas circunstancias y encuentros lo llevan a cuestionar y, finalmente, rechazar una comprensión tan nihilista. Sólo al reconocer que lo que lo une a Jun, más allá de lo aparentemente irracional de sus respectivas pérdidas, es un sentimiento o una emoción compartida de dolor y soledad, Roberto puede aceptar su transformación interior. Si al final de la película

²³ “[T]he transition from morning to afternoon means [...] the urgent need to appreciate the value of the opposite of our former ideals, to perceive the error or our former truth” (Walker, 2012: 8).

Roberto se ha vuelto más hábil en términos de adaptación social, es gracias al encuentro con Jun, que funciona como “punto de inflexión”, no solo en cuanto a la trama, sino también en el sentido aplicado anteriormente de una experiencia que lleva a la profunda reinterpretación de las experiencias y supuestos pasados, y que provoca, en Roberto, este sentido de *generatividad* –la necesidad y la capacidad de cuidar del bienestar de los demás.



Pero mientras Roberto es capaz de operar una transformación interior cuyo elemento central es la reinterpretación de su propia historia, la película no ofrece una lectura igualmente revisionista de un episodio particularmente problemático en la historia argentina reciente, a saber, la guerra de Malvinas. Como Diego Brodersen lo expresó, “poco aporta un flashback que intenta explicar las razones del carácter taciturno de Roberto a partir de un trauma del pasado” (Brodersen, 2011). Más allá de señalar el sinsentido de la guerra, la película no sugiere mucho más de lo que otras películas (sobre todo aquellas producidas como consecuencia de la guerra) ya dijeron: que la guerra fue una maniobra de distracción nacionalista, por parte de un régimen militar devastado que abusó de sus tropas.

Conclusión

Al igual que *El secreto de sus ojos*, *Un cuento chino* también recurre a la historia sólo como telón de fondo para la progresión del protagonista. Pero si en la película de Campanella la presencia de Darín y su estatus de estrella parecen inhibir la posibilidad de trascender la dimensión de lo individual para llegar a la social, en la película de Borensztein el objetivo de articular algún tipo de discurso más allá de lo anecdótico parece incluso eliminado de la concepción misma de la trama. Es como si la película en sí quedara enredada en la misma dinámica de la atomización histórica de la que sufría el protagonista, pero, a diferencia de él, quien en última instancia es capaz de conectar los puntos y darles cierta coherencia más allá de su aparente aislamiento, la película no lo logra. Ni siquiera parece quererlo.

De este modo, ambas películas recurren a momentos puntuales de la historia argentina –aquellos que D’Lugo ha identificado como tropos fácilmente reconocibles y artística y comercialmente sobre-explotados de la argentinidad (D’Lugo, 2003: 108)– para focalizarse desde allí en una individualidad que, como hemos señalado, no es cualquier individualidad, sino la de Darín, estrella protagonista de ambas películas. Retomando la pregunta acerca de la posibilidad de transformar el pasado ‘utilizable’ en un pasado ‘útil’, parece razonable concluir que, aunque los personajes interpretados por Darín logran tal transformación, las películas fracasan parcialmente. Así, tanto Benjamín como Roberto son finalmente capaces de operar ese cambio al encontrar una correspondencia entre los objetos o acontecimientos del pasado y sus deseos presentes asociados a la reorientación de sus vidas. Su capacidad de convertir ese pasado utilizable en un pasado útil es la condición necesaria para una transición exitosa al siguiente estadio vital, y sus respectivas crisis tienen que ver precisamente con su capacidad para llevar a cabo tal operación, para darle un sentido de utilidad a lo que era hasta entonces solo utilizable. Sin embargo, en el caso de las películas, esta operación no se cumple en términos de los

discursos sobre la historia que ofrecen: *El secreto de sus ojos* y *Un cuento chino* no sólo no agregan demasiado a las lecturas del pasado ya establecidas, si no que sus posturas frente a éste resultan perturbadoramente reduccionistas.



Dicho esto, todavía queda por entender a las películas como agentes y artefactos históricos, ellas mismas acontecimientos “condicionados por circunstancias históricas y también condicionantes de ellas”.²⁴ Así, independientemente de lo que dicen y muestran las películas sobre la historia (o más bien de lo que no dicen y no muestran), también proporcionan una gran cantidad de información acerca de las circunstancias históricas que rodean su contexto de producción. Por lo tanto, ellas mismas se convierten en artefactos disponibles para una mejor comprensión de su presente, que ya es parte del pasado. A modo de conclusión, entonces, y dejando de lado lo que ya sabemos –que estas películas no añaden nada nuevo a lo ya escrito y argumentado sobre los años setenta y la guerra de Malvinas–, lo importante es el hecho de que en ambos films la historia es tratada como un reservorio de hechos sórdidos, trágicos, dolorosos y aislados, a disposición de los personajes. Lo que sugieren ambas películas es que las respectivas crisis de los personajes

²⁴ Estoy utilizando aquí palabras de Parkinson Zamora, quien dice acerca de la obra literaria: “is itself a historical agent and artifact, itself a historical event conditioned by historical circumstances and also conditioning them” (1997: X).

se resuelven en términos individuales y que la imagen por excelencia del individuo es Ricardo Darín: hombre, de mediana edad, heterosexual y blanco. Visto de esta manera no es poco, entonces, aquello que *El secreto de sus ojos* y *Un cuento chino* revelan sobre la relación entre el individuo o sujeto histórico, la historia, el modo en el que esta se piensa y se representa al culminar la primera década del nuevo siglo. Si es verdad que Darín es “indiscutiblemente ‘el’ actor del cine argentino” (Brodersen, 2011), lecturas de *El secreto de sus ojos* y *Un cuento chino* como la aquí propuesta, la cual resalta el estudio de la estrella y las ideas y los valores asociados a ésta (Darín, en este caso), planteando una serie de preguntas hasta ahora escasamente formuladas, pretenden abrir los debates sobre el cine argentino contemporáneo a nuevas vías de exploración. El objetivo de este trabajo fue el de dilucidar en algo estas posibilidades, con la esperanza de que otros estudios le sigan.

Bibliografía:

- Brodersen, Diego. “Extraña Pareja en Problemas”, *Página 12*, 24 de marzo de 2011. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-21154-2011-03-24.html>> (Acceso: 22 de Marzo de 2012).
- Burucúa, Constanza (2013). “La historia argentina va a los Oscar. Los discursos históricos premiados por Hollywood”, en Roberto Marafioti (editor), *Signos en el Tiempo. Cine, Historia y Discurso*, Buenos Aires: Biblos.
- Chivers, Sally (2011). *The Silvering Screen*, Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press.
- Cohen-Shalev, Amir (2009). *Visions of Ageing*, Brighton, Portland: Sussex Academic Press.
- Copertari, Gabriela. “Mujeres en el poder: género y clase en el cine argentino contemporáneo”. Ponencia presentada en el IV Crossing Over Symposium, Cleveland State University, 7-9 de octubre de 2011.
- D’Lugo, Marvin (2003). “Authorship, globalization, and the new identity of Latin American cinema. From the Mexican “ranchera” to Argentinean “exile””, en Anthony Guneratne y Wimal Dissanayake (editors), *Rethinking Third Cinema*, Nueva York y Londres: Routledge.
- Del Casino, Vincent (2009). *Social Geography. A Critical Introducción*, Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Dyer, Richard (1979). *Stars*, Londres: BFI.

Elsaesser, Thomas (1972). "Tales of sound and fury. Observations on the family melodrama", en Marcia Landy (editora), *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*, Detroit: Wayne State University Press, 1991.

Holland, Jonathan. "The Secret in Their Eyes", *Variety*, 12 de Septiembre de 2009. Disponible en: <<http://www.variety.com/Evaluación/VE1117941041/>> (Acceso: 19 de Marzo de 2012).

Hunt, Stephen (2005). *The Life Course. A Sociological Introducción*, Nueva York: Palgrave Macmillan.

Ivachou, Lilian Laura (2009). "Pesos de ley", *El Amante Cine*, 208.

King, John (2003). "Stars. Mapping the Firmament", en Stephen Hart y Richard Young (editores), *Contemporary Latin American Studies*, Londres: Arnold.

Losada, Matt (2010) "The Secret in Their Eyes: Historical Memory, Production Models, and the Foreign Film Oscar", *Cineaste*, 36/1. Disponible en:

<<http://cineaste.com/articles/emthe-secret-in-their-eyesem-historical-memory-production-models-and-the-foreign-film-oscar>> (Acceso: 19 de Marzo de 2012).

Matheou, Demetrios (2010), "Beyond Law and Order", *Sight and Sound*, 20/9.

Phyllis Moen, Phyllis and Wethington, Elaine (1999). "Midlife Development in a Life Course Context", en Sherry L. Willis y James D. Reid (editors), *Life in the Middle, Psychological and Social Development in Middle Age*, San Diego: Academic Press.

Noriega, Gustavo (2009). "Pretérito imperfecto, futuro perfecto", *El Amante Cine*, 208.

Parkinson Zamora, Lois (1987). *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*, Nueva York: Cambridge University Press.

Scholz, Pablo. "Mirar sin ver, vivir sin ser", *Revista Ñ*, 13 de Agosto de 2009. Disponible en: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/08/13/_-01977745.htm> (Acceso: 22 de Marzo de 2012).

Urraca, Beatriz (2014). "Rituals of performance: Ricardo Darín as Father Julián in *Elefante Blanco*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 48.

Vincendeau, Ginette (2000). *Stars and Stardom in French Cinema*, Londres y Nueva York: Continuum.

Walker, Steven (2012). *Midlife Transformation in Literature and Film*. Londres y Nueva York: Routledge.

Williams, Tennessee (1944). *The Glass Menagerie*, con Introducción de Robert Bray. Nueva York: New Directions Publishing, 1999.

* Constanza Burucúa se doctoró en Estudios sobre Cine y Televisión (University of Warwick, Inglaterra). Su investigación se centra en cine argentino y latinoamericano. Es autora de *Confronting the 'Dirty War' in Argentine Cinema, 1983–1993* (Tamesis, 2009) y ha colaborado en diversas publicaciones especializadas. Actualmente es profesora en Western University (Canadá). Correo electrónico: cburucua@uwo.ca