



## La justicia entre el mito y la historia: tragedia y melodrama en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, Argentina, 2009) y *El infierno* (Luis Estrada, México, 2010)

Sophie Dufays & Pablo Piedras

To cite this article: Sophie Dufays & Pablo Piedras (2018): La justicia entre el mito y la historia: tragedia y melodrama en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, Argentina, 2009) y *El infierno* (Luis Estrada, México, 2010), *Bulletin of Spanish Visual Studies*, DOI: [10.1080/24741604.2018.1429163](https://doi.org/10.1080/24741604.2018.1429163)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/24741604.2018.1429163>



Published online: 01 Feb 2018.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 39



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

# La justicia entre el mito y la historia: tragedia y melodrama en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, Argentina, 2009) y *El infierno* (Luis Estrada, México, 2010)

SOPHIE DUFAYS

&

PABLO PIEDRAS

*Université Catholique  
de Louvain*

*CONICET,  
Universidad de Buenos Aires*

## **Introducción: la tragedia, el melodrama y el problema de la justicia**

Si bien *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) y *El infierno* (Luis Estrada, 2010) detentan una inscripción más evidente en los géneros respectivos del thriller y de la sátira negra, recurren a motivos y estructuras del melodrama y de la tragedia para interpretar el pasado traumático argentino y mexicano, así como las reverberaciones de este en el tejido social contemporáneo.<sup>1</sup> Mientras *El infierno* trabaja sobre el presente, su narrativa no deja de remitir al pasado histórico y cinematográfico; *El secreto de sus ojos*, en cambio, se concentra en el pasado, pero su abordaje sobre los años setenta y fines de la década de los noventa no deja de interrogar el presente. Ambos filmes, de diferentes formas, interpelan las historias nacionales y las memorias colectivas para ‘decir algo’ sobre conflictos latentes en el debate público actual. La pertinencia del enfoque comparado entre las cinematografías argentina y

---

1 Sin entrar en discusiones terminológicas, consideramos el melodrama y la tragedia como ‘géneros’ (o macrogéneros) en el sentido amplio del término, tal y como los califica José Javier Marzal en su libro *Melodrama y géneros cinematográficos* (Valencia: Episteme, 1996). El autor concibe el género como una conjunción de procesos inductivos y deductivos en continua tensión y reelaboración, procesos que comprenden también a la comunidad de espectadores. Definidos así, los (macro)géneros melodramático y trágico pueden combinarse con otros géneros y corresponder a una ‘modalidad de la imaginación’ (según la propuesta de Peter Brooks, en *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* [New Haven: Yale U. P., 1976]).

mexicana radica en dos cuestiones. Por un lado, ambos países impulsaron políticas públicas de memoria hacia el año 2010 para evocar y conmemorar etapas decisivas en relación con la creación de la nación, con las cuales estas películas entran en diálogo. Este diálogo se expresa de forma directa en *El infierno* (volveremos sobre este punto más adelante) y de manera indirecta en *El secreto de sus ojos*, ya que si bien esta obra no refiere inmediatamente a un acto fundacional de la nación, sí remite a los umbrales del evento sociopolítico más traumático de la historia del siglo XX del país. Por otro lado, el melodrama permeó las narrativas más relevantes de los dos países, que constituyeron un sólido régimen de producción industrial durante la década de los años treinta con el advenimiento del sonoro.

Estas películas, de inmenso éxito taquillero,<sup>2</sup> de amplio reconocimiento nacional e internacional y de gran impacto en la esfera pública de sus respectivos países de producción, ponen en escena personajes obsesionados por hacer justicia en el contexto de los conflictos más agudos de dichos países: *El secreto de sus ojos* evoca los años de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) como antesala del sistema de represión y terrorismo de Estado perpetrado por la última dictadura cívico-militar, mientras que *El infierno* sitúa su historia en la frontera del Norte de México, desgarrada por peleas entre bandas de narcotraficantes (no casualmente, parte de una misma ‘familia’, de un mismo país). La justicia es así uno de los problemas medulares que atraviesa la concepción dramático-narrativa de ambas obras, y es también un eje productivo, a nuestro modo de ver, para examinar los usos que estas hacen de los códigos del melodrama y de la tragedia. Efectivamente, la articulación entre la justicia humana y la justicia trascendente y, en el orden terrenal, entre la justicia privada y la pública, son motivos estructurales de las tensiones que tradicionalmente han señalado los límites y las porosidades entre tragedia y melodrama, en conexión con las nociones de inocencia, de sufrimiento, de reconocimiento y de destino. En el melodrama como en la tragedia, un(os) protagonista(s) inocente(s) sufre(n) frente a un destino de desgracia (un destino injusto), y llega(n) a algún tipo de reconocimiento. Como sintetiza Hermann Herlinghaus, el melodrama y la tragedia ‘estetizan el problema de la justicia, pero desde espacios y metas diferentes’.<sup>3</sup>

Reelaborando las propuestas de Peter Brooks, el antedicho autor sugiere que la cuestión de la justicia se plantea en la tragedia en términos

---

2 Ambas fueron vistas en salas por más de dos millones de espectadores en sus países (2.068.095 personas para *El infierno*, 2.412.592 para *El secreto de sus ojos*).

3 Hermann Herlinghaus, ‘Prólogo: lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales’, en *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, ed. Hermann Herlinghaus (Santiago: Cuarto Propio, 2002), 11–20 (p. 14).

metafísicos y, en el melodrama, en términos preeminentemente sociales: la primera favorece ‘el conflicto *dentro* del hombre, el gesto distintivo del genio solitario expuesto al *fatum* de los dioses y de la ley’,<sup>4</sup> o sea, un orden incontestable (mítico o *mitificable*); mientras que el segundo presenta ‘los conflictos *entre* los hombres, y entre los hombres y las cosas en medio de lo ordinario de las convenciones’.<sup>5</sup>

La lógica trágica supone la resignación heroica del individuo ante su destino y una ‘anagnórisis’ (según el concepto aristotélico) que, en términos de Brooks, ‘is both self-recognition and recognition of one’s place in the cosmos’.<sup>6</sup> La tragedia propicia así en su público una reconciliación con un mundo regido por un orden trascendente, el cual resulta, como subraya Susan Sontag, tan implacable como opaco, determinado por desastres arbitrarios y por una injusticia inexplicable.<sup>7</sup> La ‘reconciliación’ trágica consiste entonces en aceptar con lucidez (una lucidez melancólica, que implica una superación interior) el sufrimiento como un rito de paso inevitable.

El reconocimiento que busca el personaje melodramático es de otra índole, ya que la concepción del ‘destino’, de su injusticia y del sufrimiento que esta genera, ha mutado en el melodrama, asociado históricamente a un mundo marcado a la vez por los valores de la religión cristiana y por un proceso moderno de secularización (teoría de Brooks que también elabora Carlos Monsiváis para el melodrama latinoamericano).<sup>8</sup> El destino en el melodrama ya no respondería a un orden superior arbitrario (mítico); sería el aspecto que toma el discurso explicativo dominante en la sociedad retratada. Si para Robert Lang la concepción del destino en el melodrama hollywoodense de la etapa clásica ha evolucionado según tres grandes discursos: el religioso-moral (cristiano), el socioeconómico (marxista) y el psicoanalítico (sexual-familiar),<sup>9</sup> puede indicarse que el melodrama latinoamericano clásico suele formular los conflictos de justicia y

---

4 Herlinghaus, ‘Prólogo: lagunas filosóficas’, 13–14.

5 Herlinghaus, ‘Prólogo: lagunas filosóficas’, 14.

6 Brooks, *The Melodramatic Imagination*, 205.

7 Susan Sontag, ‘The Death of Tragedy’, en su *Against Interpretation, and Other Essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966), 132–39.

8 El ensayista y cronista mexicano se refiere al melodrama como hecho cultural en el que se registró un proceso de ‘secularización de las lágrimas’, retomando así el concepto del filósofo Emil Cioran, quien estudió cómo la música de Beethoven se dirigía a los hombres y no a Dios. Véase Carlos Monsiváis, ‘Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites’, *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 16 (1994), 6–19.

9 Véase Robert Lang, ‘Deconstructing Melodramatic “Destiny”: *Late Marriage* (Dover Koshashvili, 2001) and *Two Lovers* (James Gray, 2008)’, *Film Journal*, 1 (2011), s.p., <<http://www.ucl.ac.uk/filmjournal/content2011/pdfs/deconstructing2011>> (consultado el 29 de diciembre de 2014).

reconocimiento a partir de las determinaciones de una cultura patriarcal y cristiana y de un proyecto nacional modernizador, vinculado con un discurso civilizador. En México, este discurso se redefinió a partir de la (post) Revolución y, en la Argentina, se estructuró a partir de las ideas liberales de modernización política, cultural y económica, en contraposición con el espacio del campo como reservorio de la tradición y de los valores originarios de la patria. En *El infierno* y *El secreto de sus ojos*, el discurso civilizador sobre la nación está claramente cuestionado, puesto en crisis por una injusticia que llega a contagiarse; este es el trasfondo en el que el género melodramático entra en tensión con el trágico.

Según Lang, al contrario de la tragedia, que niega con pesimismo toda libertad humana frente al destino, el melodrama *reconoce* que la desgracia humana no es inevitable y plantea una manera de cuestionar su ‘necesidad’.<sup>10</sup> El análisis de Agustín Zarzosa, que distingue melodrama y tragedia a partir de la solución que dan al problema del sufrimiento, apunta hacia el mismo sentido: en el melodrama

[...] suffering becomes proof of social injustice or, more specifically, an argument against a reigning idea [...]. The problem that melodrama attempts to solve is no longer how to cope personally with bondage but rather how to change social mores through the spectacle of suffering.<sup>11</sup>

En su famoso artículo ‘Melodrama Revised’, Linda Williams insiste en que el enfrentamiento melodramático (que según ella es una lucha de valores y, según Zarzosa, un conflicto de ideas) llega a su clímax en una escena ‘sensacional’ de revelación de la verdad, o sea, de la justicia, mediante un paroxismo de pathos y/o una acción espectacular, en ambos casos más allá del lenguaje verbal; en esta *sensation scene*, los espectadores y eventualmente otros personajes reconocen la virtud moral de la víctima y, al fin, su inocencia.<sup>12</sup> Como se verá más adelante, la secuencia final de la película de Campanella, en la que Espósito descubre el secreto de Morales, podría ser interpretada en esta línea.

Este repaso teórico sugiere una articulación entre, por una parte, la tragedia y un orden mítico transcendente y, por otra, entre el melodrama y la historia humana: la relación de los personajes con su ‘destino’ y con la

---

10 Lang, ‘Deconstructing Melodramatic “Destiny”’.

11 Agustín Zarzosa, ‘Melodrama and the Modes of the World’, *Discourse*, 32:2 (2010), 236–55 (p. 249).

12 Linda Williams, ‘Melodrama Revised’, en *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, ed. Nick Browne (Berkeley: Univ. of California Press, 1998), 42–88. Según Williams: ‘Usually, the unspeakable truth revealed in the sensation scene is the revelation of who is the true villain, who the innocent victim. The revelation occurs as a spectacular, moving sensation [...] because it shifts to a different register of significance, often bypassing language altogether’ (52).

justicia varía en función del carácter más o menos mítico (y cíclico) o sociohistórico (y coyuntural) que revisten estas nociones. Esta doble articulación resulta muy útil para analizar *El secreto de sus ojos* y *El infierno*, dado que en dichos filmes el enlace entre melodrama y tragedia adquiere sentido a partir de las relaciones que se tejen entre una historia nacional traumática y una temporalidad narrativa mítica. El modo en el que las películas de Campanella y de Estrada inscriben la historia en un horizonte mítico distingue su recurso al melodrama y a la tragedia del que encontramos en las obras cinematográficas de dos 'autores' de culto precisamente (re)conocidos por su relación constante y consciente con las formas del melodrama clásico, el argentino Leonardo Favio y el mexicano Arturo Ripstein. Favio y Ripstein son referentes latentes y omnipresentes en sus respectivos países para los directores interesados en acudir a la tradición del melodrama desde el cine contemporáneo.

*El secreto de sus ojos* y *El infierno* nos presentan dos personajes unidos por el significante del nombre propio, Benjamín Espósito (Ricardo Darín) y el Benny García (Damián Alcázar), que, inicialmente inocentes y algo idealistas, comienzan progresivamente—y por diferentes razones—a embarrar sus pies al ingresar en zonas vinculadas con el crimen. Sin duda, arrojarse en estos abismos truculentos los convierte en protagonistas (y héroes) de los relatos. En *El secreto de sus ojos*, Benjamín es un cansino pero ético oficial de justicia de la nación, cuyo espacio de trabajo son las oficinas de Tribunales. En el año 1974 se involucra vehementemente, por motivos opacos al comienzo, con el cruel asesinato de la jovencísima Liliana Colotto y se identifica posteriormente con su viudo Ricardo Morales (Pablo Rago). En *El infierno* el Benny García, por su parte, regresa deportado de los 'States' a su pueblo natal, San Miguel Arcángel, después de veinte años. Después de atravesar diversas penurias (robos, hurtos, asaltos) en el viaje, la llegada es aún menos prometedora: el pueblo es una ruina desolada y un territorio liberado en la que operan dos bandas de narcos enfrentadas, encabezadas por los hermanos José y Pancho Reyes (cuyos nombres sirven directamente el propósito satírico del filme: el hijo de Don José y de Doña Mari se llama Jesús). Además, su hermano menor, a quien ya no se recuerda por su nombre sino por el mote de 'El Diablo', ha sido asesinado en un confuso episodio, tras fungir como uno de los más violentos sicarios del cartel de José Reyes. Aunque inicialmente rehúsa integrarse a ese México corrupto, el deseo de venganza, la falta de dinero y los calores que le despierta 'la Lupe' (la ex mujer de su propio hermano, cuyo apodo remite a la Virgen de Guadalupe) mueven al protagonista a formar parte del clan de José Reyes, junto con un amigo de su infancia que también ha perdido el antiguo nombre y se ha convertido en un sangriento ladero de la banda, apodado 'El Cochiloco'.

A primera vista, las películas de Campanella y Estrada remiten al melodrama mediante diversos intertextos, situaciones dramáticas,

personajes y motivos visuales y musicales, pero lo hacen a partir de una visión trágica de la historia que, en el caso de *El infierno*, tiende a transformarla en mito, y en el caso de *El secreto de sus ojos* expresa la conflictividad inherente e insoslayable que atraviesa la idea de política. Eduardo Rinesi, quien reflexiona acerca de las relaciones entre política y tragedia, propone que la tragedia es el horizonte, el límite y la verdad última de la política, aunque esta, para seguir siendo tal, debe evitar precipitarse completamente hacia la tragedia, y se desarrolla, entonces, en las aguas del drama.<sup>13</sup> El drama (o el melodrama) sería el territorio de la política realmente existente que, más allá de enfrentarse con lo contingente y lo azaroso, se nutre de elementos de astucia, pasiones, arreglos y negociaciones de orden humano; en otras palabras, la política tendría la ontología de la tragedia y la materialidad del drama. Así, podríamos sostener como hipótesis que la tragedia, en ambos filmes, se plasma en el horizonte mítico de la historia, en sus repeticiones irremediables, en todo aquello que hace pensar en lo irreparable del mundo humano y que considera cualquier posibilidad de justicia como un hecho fuera del alcance de los sujetos sociales. El (melo)drama, en cambio, sería la materialización de esta justicia (sus faltas y manifestaciones paroxísticas), el sistema mediante el cual el estatuto conflictivo de las cosas—ya sea de la imposibilidad de escape individual del entramado de las bandas de narcotráfico (*El infierno*) o de la existencia de un Estado que pueda brindar justicia a todos sus representados (*El secreto de sus ojos*)—pugna, dolorosamente, por ordenarse y encontrar una resolución justa para una mayoría de personas.

No es anodino que la reelaboración del problema filosófico y político de la justicia a partir de las duplas historia/mito y tragedia/melodrama se revele como un procedimiento semánticamente fecundo en dos películas producidas en torno de las celebraciones del Centenario de la Revolución Mexicana y de los Bicentenarios de las Independencias de ambos países: el contexto conmemorativo (explícito en el caso de *El infierno*)<sup>14</sup> permite leer las obras como relatos fundacionales de los discursos identitarios sobre la nación y refuerza la pertinencia de los ejes de estudio, tal como indicamos al comienzo del ensayo. La construcción conflictiva de la identidad personal y nacional alrededor del núcleo temático de la justicia es, en efecto, consustancial al trasfondo histórico en el melodrama cinematográfico latinoamericano. Silvia Oroz subraya que los melodramas clásicos de este

---

13 Eduardo Rinesi, *Política y tragedia: Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo* (Buenos Aires: Colihue, 2005).

14 *El infierno* respondió a la convocatoria del IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) para apoyar la producción de películas conmemorativas de los centenarios mexicanos. El afiche del filme incorpora un letrero con el logo oficial de las fiestas del Bicentenario ('México 2010') y, debajo, el grafiti provocativo: 'Nada que celebrar'.

continente muchas veces representan ‘alegorías nacionales’.<sup>15</sup> Tanto las familias protagónicas de *El infierno* como el *foundational romance* (según el transitado concepto de Doris Sommer)<sup>16</sup> que pone en escena *El secreto de sus ojos* son susceptibles de ser leídos en esta sintonía. Profundizaremos esta idea en las siguientes páginas.

### Leonardo Favio y Arturo Ripstein: la persistencia de la tragedia y del melodrama en el cine latinoamericano moderno

Antes de concentrarnos en los filmes de Campanella y Estrada, proponemos examinar dos películas recientes (de la década de los 2000) de Leonardo Favio y de Arturo Ripstein. Este desvío permite comprender con mayor complejidad el funcionamiento y el sentido de los mencionados binomios en las tradiciones de los cines argentino y mexicano, y situar las exitosas fórmulas de *El secreto de sus ojos* y *El infierno* en un contexto más amplio.

Desde sus primeras obras, Favio y Ripstein adoptaron críticamente los motivos del melodrama clásico latinoamericano,<sup>17</sup> a diferencia del rechazo que le profesaban la mayoría de los jóvenes realizadores de la región de la generación de los sesenta.<sup>18</sup> Revisitaron figuras y mitos populares y/o nacionales—como Juan Domingo Perón, Juan Moreira, José María Gatica o Nazareno Cruz (Favio) y, en el caso de Ripstein, los emblemas maternales fundacionales del nacionalismo mexicano: la Virgen de Guadalupe y la Malinche, además de mitos cinematográficos vernáculos—con un sentido barroco orientado hacia la exageración, el artificio y la deformación. Ahora bien, en dos de sus filmes contemporáneos, *Aniceto* (Leonardo Favio, 2008) y *Así es la vida* (Arturo Ripstein, 2000), el melodrama se cruza con la tragedia de un modo evidente y pertinente para nuestro estudio. Estos

---

15 Silvia Oroz, *Melodrama: el cine de lágrimas de América latina* (México D.F.: UNAM, 1995), 81–82.

16 Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (Berkeley: Univ. of California Press, 1991).

17 Ambos estrenaron su primer largometraje a mediados de los sesenta. La relación con el melodrama en su versión folletinesca aparece en la obra de Favio desde esta década—en *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más ...* (1966) y *El dependiente* (1969), pero sobre todo en *Nazareno Cruz y el lobo* (1975)—y es todavía más explícita en la obra de Ripstein desde *El castillo de la pureza* (1972).

18 Otros directores latinoamericanos post-clásicos han dialogado con el melodrama; Paulo Antonio Paranaguá menciona, además de Favio (nacido en 1938) y de Ripstein (1943), al venezolano Román Chalbaud (nacido en 1931), al brasileño Arnaldo Jabor (1940), al cubano Humberto Solás (1941) y a la chilena Valeria Sarmiento (1948). El caso de Ripstein es el más explícito, ya que cuestiona sistemáticamente los temas y las formas del cine mexicano de la tradición. Véase Paulo Antonio Paranaguá, ‘Ripstein y el melodrama: a través del espejo’, *Nosferatu. Revista de Cine*, 22 (1996), 10–13, <[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40984/NOSFERATU\\_022\\_002.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40984/NOSFERATU_022_002.pdf?sequence=4&isAllowed=y)> (consultado el 9 de enero de 2015).

filmes pueden entenderse como reescrituras de obras anteriores características de las obsesiones temáticas y estilísticas de sus directores. De hecho, estas piezas representan a la vez una síntesis reflexiva de su cine y un giro en su carrera: en *Así es la vida* Ripstein adopta el rodaje en formato digital de alta definición (por primera vez en América Latina) y Favio, en el que fue su último largometraje, opta por una particular forma cinematográfica al crear un filme-ballet.

*Así es la vida* actualiza la tragedia de Medea a partir de la obra de Séneca; elige la figura mítica de la madre filicida para volver a cuestionar el rol de la maternidad, clave en la filmografía del director (sobre todo desde su encuentro y colaboración con su esposa y guionista Paz Alicia Garciadiego) y en la tradición del melodrama. El título del filme juega con una referencia insoslayable del cine latinoamericano clásico, puesto que retoma el título homónimo (de fuerte tono normativo) de la película argentina dirigida por Francisco Mugica en 1939,<sup>19</sup> la cual marca la consolidación del drama burgués en la producción fílmica de la región. Con *Aniceto*, Favio recupera por su parte una obra de su primera trilogía (*Este es el romance del Aniceto y la Francisca ...*, 1966),<sup>20</sup> reduciendo una trama de por sí concisa a una anécdota mínima inversamente proporcional a la invención estética de su puesta en escena: el triángulo amoroso de un hombre indeciso entre dos mujeres y dos sensibilidades contrapuestas. Por un lado, la pureza barrial encarnada en 'la Francisca' y, por el otro, el encanto erótico y pasional de las luces del centro encarnado en 'la Lucía'.

Ambas obras comienzan narrando la historia de una mujer abandonada por su marido o amante (Julia por su esposo Nicolás en *Así es la vida*, la Francisca por su amante Aniceto en la película homónima) y finalizan con una muerte que aparece como trágica, o sea, como el resultado de un destino inevitable (el de un deseo injusto): la muerte de los hijos (asesinados por su madre Julia, como respuesta al abandono del padre Nicolás) o la muerte de Aniceto, ultimado mientras trepa una pared para intentar recuperar a su gallo 'el Blanquito', al que había vendido para financiar su huida tras los pasos de la Lucía en la milonga del club. En los dos casos, un conflicto de amor conduce a interrogar menos el papel de la justicia social (el reconocimiento público de los valores de los personajes) que el de la justicia transcendente (su 'destino'): el conflicto parece plantearse en términos más trágicos que melodramáticos. Sin embargo, una forma

---

19 Película que, vale la pena recordar, tuvo su *remake* mexicana en *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950), protagonizada por Sara García, la gran madre de las familias (cinematográficas) mexicanas.

20 Con este gesto, Favio se autodefine como un autor que, si bien nace con el cine moderno de los sesenta, se termina por convertir en clásico. Algunos de los más grandes directores del Hollywood de la era de oro como Howard Hawks, Alfred Hitchcock y John Ford se caracterizaron precisamente por realizar *remakes* de sus propias obras.

privada de justicia humana interviene frente o junto a las ideas del destino y del tiempo: una venganza personal o una sanción expeditiva, como respuesta al destino o parte del mismo, que desembocan en un acto de muerte violenta. En realidad, Nicolás es castigado siguiendo los parámetros del melodrama, por vulnerar la ley familiar, dejar a su mujer e irse con otra. Lo mismo sucede respecto del Aniceto, quien transgrede las leyes de la tradición y abandona a la chica buena por la mala.

Una de las contradicciones intrínsecas del melodrama es que adopta el punto de vista de la víctima, insistiendo en la puesta en escena de su inocencia y, a la vez, la trama argumental suele poner en duda esta misma inocencia. Según Lang, el melodrama nos invita a preguntarnos si los personajes son realmente víctimas sin poder de decisión frente a su destino, o si son culpables de ser cómplices de este, es decir, de haber interiorizado una convención social, una regla cultural o familiar, y de erigirla en ‘destino’ para justificar su debilidad. Serían culpables, asimismo, de creerse personajes trágicos.<sup>21</sup> Thomas Elsaesser, por su parte, recuerda que, si el melodrama no llega a ser (legitimado como) una tragedia, es

[...] either because the characters think of themselves too self-consciously as tragic or because the predicament is too evidently fabricated on the level of plot and dramaturgy to carry the kind of conviction normally termed ‘inner necessity’.<sup>22</sup>

Estas observaciones, que serán fructíferas para nuestra lectura de *El infierno* y *El secreto de sus ojos*, se pueden aplicar también a los protagonistas de *Así es la vida* y de *Aniceto*: Julia y Aniceto se representan a sí mismos como demasiado trágicos; manifiestan una conciencia excesiva de su ‘destino’, ya sea en sus monólogos (Julia, y Nicolás) o al contrario en la mezcla muda de determinación activa y de afectación gestual (Aniceto).

En *Así es la vida* Julia, curandera-abortera o ‘bruja’ que vive en un patio de vecindad del D.F., estima que el destino la ha ‘traicionado’: ‘Dios me dio este destino. Dios me traicionó. ¿Por qué no he de traicionarlo a él?’, y decide aplicar su propia justicia retributiva, que consiste en sacrificar a sus hijos— a los cuales no considera como personas independientes, sino como partes de ella misma y de Nicolás, un boxeador sin talento en cuya carrera ella invirtió todos sus esfuerzos.<sup>23</sup> Si Julia es una víctima (traicionada) que se

---

21 Lang, ‘Deconstructing Melodramatic “Destiny” ’.

22 Thomas Elsaesser, ‘Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Drama’, en *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*, ed. Marcia Landy (Detroit: Wayne State U. P., 1991 [1<sup>st</sup> ed. 1972]), 68–91 (p. 87).

23 No resulta inocente la profesión que Ripstein le asigna a Nicolás en esta nueva adaptación del mito de Medea. El boxeador es generalmente un símbolo de clase baja cuya aspiración es ascender por medio del uso de sus puños y de la violencia, o sea, en un eterno combate con la vida misma. El ring es un espacio privilegiado que se asemeja al palenque en

transforma en culpable (traicionera), los niños, víctimas silenciosas, representan la inocencia en el mundo del filme: un estado de dependencia absoluta, una existencia sin autonomía y sin palabras, sometida a la voluntad arbitraria de un ser superior (la madre o el padre). La cuestión del lenguaje es esencial en la película; en efecto, la traición (la culpa) de Nicolás y de Julia se expresa en sus monólogos obsesivos y repetitivos, dado que en ellos buscan justificaciones y motivos a sus actos injustos. Nicolás, que prepara su boda con la hija del dueño del vecindario, defiende su manera de actuar al presentarse como víctima del tiempo, en un monólogo en *off* dirigido a Julia:

Te dije para siempre porque quería para siempre. Pero luego vino el tiempo. Yo no soy culpable del tiempo. Yo no creía que había tiempo el día que te dije ‘para siempre’. Mi ‘pa’ siempre’ era un ‘pa’ siempre’. Pero existía el tiempo. Te engañé y me engañé a mí también. Pero el destino nunca elige lo que uno quiere.

El boxeador añade: ‘nadie le manda al corazón, nadie, Julia, nadie le manda al corazón’, erigiendo la pasión y el fluir temporal en ‘destinos’ para justificar el no cumplimiento de su palabra. Así, en los personajes de Ripstein, la fatalidad trágica (el destino) se usa como pretexto y tiende a convertirse en fatalismo melodramático (marcado en la resignada expresión del título ‘así es la vida’). De hecho, la lucha entre destino y libertad no se resuelve de manera claramente trágica: tras haber matado a sus hijos, Julia sale del patio de la vecindad—el escenario claustrofóbico del filme entero—y toma un taxi; en el plano siguiente, este taxi aparece en la pantalla de un televisor. La puesta en escena no deja lugar a dudas: con este movimiento Julia se integra en la realidad de la representación, o sea, en las imágenes que desde el comienzo reproduce el televisor y que los personajes diegéticos parecen no percibir. El televisor hace las veces de coro trágico que comenta las escenas a modo de números musicales. Cuando Julia huye en el taxi se integra, precisamente, en ese espacio-otro anteriormente vedado, el espacio de la representación dentro de la representación; el espacio desde el que Ripstein juega con las referencias trágicas y las convenciones melodramáticas.

---

el que se llevan a cabo las riñas de gallos. Gallos y boxeadores tienen una prominente estirpe en los cines mexicano y argentino. En el primero, *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945) es un emblema temprano del naciente cine urbano. Los gallos aparecen incesantemente como parte del folclore cultural mexicano desde *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), pasando por *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1965) y por otro filme de Ripstein como *El imperio de la fortuna* (1986). En el cine argentino, el gallo es la gran esperanza del Aniceto para ganarse la vida en una pelea, y una película contemporánea a la primera versión de la película de Favio (*El reñidero* [René Mugica, 1965]) se descubre como la adaptación campestre de otra tragedia de la Grecia antigua: la *Electra* de Sófocles.

En *Aniceto* la noción de fatalidad trágica, que se articula con un conflicto típicamente melodramático (el triángulo amoroso), no es verbalizada por los personajes como en *Así es la vida*, sino sugerida desde la puesta en escena que convierte el decorado, las poses de los personajes y las escenas de enfrentamiento físico (las de los combates de gallos como las de baile) en indicios o en metáforas de un destino inevitable. Según la lógica trágica, el *reconocimiento* final del error de Aniceto (el de haber dejado a la Francisca) se corresponde con el momento de su muerte. Si vemos en la película una tragedia, entonces Aniceto no tiene ningún poder de decisión; el deseo figurado por la Lucía se le impone como una ley oscura; él es víctima de un destino incontrolable que lo lleva a la muerte. Si en cambio rescatamos el aspecto melodramático del filme, podemos interpretar que Aniceto ha decidido libremente dejar a la Francisca, que la película cuestiona su postura de víctima y lo presenta más bien como culpable de su inestabilidad, infidelidad y traición ('injusticia' frente a la pura e inocente Francisca). Recuperando la versión anterior de la película de Favio, podríamos conjeturar que aquella, al trabajar en un estilo más realista-costumbrista de representación que dotaba a los personajes, a través de su argumento, de mayores dimensiones psicológicas y de carácter, se halla más cerca del melodrama; mientras que la depuración argumental de esta segunda versión, su regodeo en la construcción de un mundo artificial e idílico y la preeminencia de lo corporal-musical (de lo ritual, en otras palabras) deslizan el filme hacia el campo mítico de la tragedia.

La conciencia de la tragedia que muestran los protagonistas se extiende a las obras y forma parte de su autorreflexividad. La desgracia conocida de antemano—determinada por el mito de Medea y por el final de la segunda película de Favio, que se convierte así en 'ley del destino' de la película de 2008—anula todo suspense narrativo. De esta manera, los filmes se concentran en la forma de la tragedia. Este ejercicio supone volver a la esencia teatral y musical del género trágico (y reformular las propias del melodrama) como una manera de reflexionar sobre las potencias genuinamente cinematográficas. Ambos directores manifiestan explícitamente la presencia autoral en sus películas: Favio la introduce a través de su voz *over*,<sup>24</sup> mientras que Ripstein incorpora un plano barroco (similar a Velázquez en *Las Meninas*) en el que se filma, al lado del *cameraman*, en uno de los numerosos espejos que abarrotan los desvaídos cuartos de la vecindad. En las dos obras, el teatro parece ser el modelo en el que el cine busca su inspiración. Además de retomar la estructura de la tragedia de Séneca y de respetar las unidades clásicas de tiempo-lugar-

---

24 Su voz dice: 'De mil historias que rondan mis insomnios, hoy quise rescatar la de Aniceto. No sé muy bien por qué, pero algo tiene, que más que a historia se asemeja a un cuento. Moría ya el otoño'. Luego describe el pueblo para introducir la historia.

acción, Ripstein privilegia dos recursos (cinematográficos) de efecto teatral, pero que paradójicamente solo puede desarrollar en su filme gracias al formato digital: el plano-secuencia, que subraya la continuidad y la duración de las escenas (pero promueve la movilidad de la mirada); y el monólogo largo, repetitivo y circular. En *Aniceto*, en cambio, Favio enfatiza el aspecto artificial, fabricado, del decorado que aparece como un escenario teatral y sustituye las palabras (aún más escasas que en el filme de 1966) por los intercambios de miradas de los personajes y por la práctica del baile.

Ahora bien, en su retorno reflexivo a las fuentes musicales de la tragedia, los filmes convocan elementos melodramáticos. En *Así es la vida* el coro trágico es encarnado por un trío de boleros (presentado como ‘el grupo de Anselmo Fuentes y sus hermanos’) que aparece en la televisión antes de invadir físicamente el espacio dramático de los protagonistas; Ripstein recupera así el género musical melodramático por excelencia, cuyas letras sentimentales han inspirado numerosas películas del cine de la época de oro.<sup>25</sup> Las piezas musicales que se escuchan en *Aniceto* son más diversas (clásicos de Chopin, tangos instrumentales, cumbias) pero significativamente el filme se abre con una milonga de los años cincuenta (‘El mayoral del tranvía’), que presenta a un seductor asociado a Buenos Aires y a una época perdida (termina con la frase: ‘soy un pasado que quiere volver / a ser lo que ha sido, reliquia de ayer’). Desde esta canción *Aniceto*, que se peina como un compadrito, se relaciona con la cultura del tango, esencial en los melodramas argentinos clásicos. La agonía final del personaje está acompañada por el inicio de otra canción sentimental sobre el pasado perdido de la juventud, que opera otro salto de la fatalidad trágica a la queja *fatalista* del melodrama, nuevamente vinculado con el mundo urbano (‘Canción de juventud y de amargura / Dile a la niebla gris de la ciudad / que mi desolación hoy se desnuda / llorando en vano su ración de soledad’).<sup>26</sup> En síntesis, en *Aniceto* Leonardo Favio vuelve a poner en escena esa fusión entre las formas clásicas (tragedia) y modernas (melodrama), entre la cultura alta (música culta y ballet) y la cultura popular (tango y cumbia), que caracterizan su proyecto estético-poético.

Si Favio logró grandes éxitos de público en las décadas pasadas (en particular con *Nazareno Cruz y el lobo*), las películas de Ripstein siempre fueron reservadas a un círculo reducido de admiradores, más numerosos

---

25 Cabe destacar la presencia cinematográfica, en cuantiosos melodramas de la época de oro, de formaciones mexicanas de música popular como el trío Los Panchos, el Trío Calaveras, Los Cuates Castilla, etcétera.

26 Se trata de una canción de Nico Favio, hijo del director. Notemos que Leonardo Favio fue un cantante popular melódico además de director de cine y es por esta faceta que se le reconoce masivamente en buena parte de los países latinoamericano y también en la Argentina.

entre los académicos extranjeros que entre el público mexicano.<sup>27</sup> *Así es la vida* y *Aniceto* no fueron filmes taquilleros; el primero ha dado lugar a varios estudios universitarios mientras que la última película de Favio (fallecido en 2012) fue aclamada de forma casi unánime por la crítica argentina, pero (todavía) no ha suscitado el mismo entusiasmo analítico.<sup>28</sup> En todo caso, encarnan un cine de autor de culto, que vuelve a la tradición popular del melodrama (recogiendo sus temas y músicas) desde una postura formal neobarroca, y experimenta sus nexos con la tradición más prestigiosa de la tragedia.

En conclusión, estas películas se acercan al problema de la justicia a partir de apropiaciones del melodrama y de la tragedia, pero no desbordan inmediatamente al contexto sociopolítico de su producción, ni tampoco proponen una mirada sobre el pasado histórico nacional. Por el contrario, la claustrofobia figurada por la cerrazón espacial que envuelve a los personajes (*Así es la vida*) y la construcción artificiosa de un decorado omnipresente y casi operístico (*Aniceto*) impulsan hacia una reflexión más abstracta, ontológica y, por qué no, centrípeta de los juegos de poder, de los conflictos familiares y de las cuestiones de género que impregnan de una forma amplia el espectro sociocultural latinoamericano.

En cambio, los filmes contemporáneos que analizaremos, explícitamente envueltos en proyectos comerciales y con fuerte apoyo estatal, construyen mundos ficcionales dotados de una potencia semántica centrífuga. Por lo tanto, el peso de su mirada sobre la justicia y la política de su representación trazan puentes más francos y perturbadores con núcleos conflictivos de la historia y debates públicos actuales.

### **Del (im)posible olvido y los ciclos de la historia**

El lugar de Juan José Campanella (nacido en 1959) y de Luis Estrada (1962) en los panoramas cinematográficos de sus países es distinto del que ocupan

---

27 El director declara en una entrevista: ‘Terminaré haciendo películas que no vea nadie. A mí lo que me importa es seguir haciéndolas. ¿Qué decir del público: que va a reaccionar de un modo u otro, que le va a gustar o no? No me importa ya ese tipo de relación’ (Cristian Pauls, ‘La vida cruda en formato digital: entrevista al cineasta Arturo Ripstein’, *Zona*, 15 de abril de 2001, <<http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/04/15/z-00615.htm>> [consultado el 23 de noviembre de 2017]).

28 Para tener una idea de esta recepción positiva y del estatuto especial de Favio en el panorama del cine argentino resulta instructivo consultar la viva discusión que provocó, entre sus lectores, la crítica negativa de Diego Batlle publicada en el sitio web *Otroscines.com*: ‘*Aniceto*, de Leonardo Favio: bailando por un (y hasta el) sueño’, *Otroscines.com*, 10 de junio de 2008, <[http://www.otroscines.com/criticas\\_detalle.php?idnota=1553](http://www.otroscines.com/criticas_detalle.php?idnota=1553)> (consultado el 28 de diciembre de 2014). Léanse, entre otras, las reacciones de Alejandro Ricagno y de Hernán Sassi, también especialistas en cine argentino, en los comentarios de los lectores.

Favio y Ripstein: los podemos calificar como ‘autores industriales’,<sup>29</sup> ya que reivindicaban su voluntad de convocar a un público masivo echando mano a los géneros cinematográficos, pero sin por esto renunciar a sus aspiraciones de construir poéticas propias. Ambos directores empezaron su carrera en los años ochenta y llegaron a la fama a principios del nuevo milenio. Campanella lo hizo con *El mismo amor, la misma lluvia* (1999) y *El hijo de la novia* (2001) y Estrada con el primer filme de su trilogía satírica, *La ley de Herodes* (dirigido en 1998, censurado por el IMCINE, y finalmente estrenado en 2000). Desde estos éxitos, los dos cineastas trabajan frecuentemente con un actor reconocido: Ricardo Darín en los filmes de Campanella y Damián Alcázar en los de Estrada.

Como los directores anteriormente abordados, exploran la herencia del cine clásico, pero la relación de Campanella y Estrada con este cine y sus géneros (entre otros, el melodrama) es diversa: no se trata de subvertirlo desde una postura formalmente experimental, sino de actualizar plenamente su tradición, que no consideran caduca ni alienante. Son, en este sentido, autores neoclásicos. Por otro lado, en sus películas el conflicto de la justicia cobra desde el inicio otro valor, ya que los registros audiovisuales que adoptan, en sus dimensiones icónicas, lingüísticas e históricas, refuerzan un vínculo referencial entre el universo diegético filmico y la realidad con la cual este se relaciona. La reflexión sobre la justicia, en este marco, se concretiza, se ancla en personajes fuertemente identificables y escapa a la dimensión abstracta y filosófica que adquiere en los sistemas semánticos cerrados de Ripstein y Favio.

Jesús Martín-Barbero distingue en el inocente del melodrama un personaje tomado de la tragedia popular, pero considera que el personaje melodramático del justiciero, procedente de la tradición épica y generalmente asociado a un final feliz, ‘trunc[a] la tragedia y acerca el melodrama al cuento de hadas’.<sup>30</sup> Ahora bien, los protagonistas Benjamín en *El secreto de sus ojos* y el Benny en *El infierno*, transformados en justicieros, son también víctimas (aunque su virtud no sea perfecta), y su misión (la justicia) no se cumple de forma ideal (como en un ‘cuento de hadas’), sino que recurre a medios ilegales, violentos y/o monstruosos, y desemboca en finales ambiguos en cuanto al sentido de la justicia obtenida. ¿Qué tipo de justicia alcanzan estos ‘inocentes’ al ingresar en un espacio

---

29 Retomamos la expresión usada por Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf en su conversación: ‘De la industria al cine: ¿hay “autores industriales”?’, donde la aplican a Marcelo Piñeyro así como a Fabián Bielinsky, además de a Campanella (en *New Argentine Cinema: Themes, Auteurs and Trends of Innovations/Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*, ed. Horacio Bernades, Diego Lerer, Sergio Wolf & Diego Battle [Buenos Aires: Ediciones Tatanka/Fipresci, 2002], 133–41).

30 Jesús Martín-Barbero, ‘Melodrama: el gran espectáculo popular’, en su libro *De los medios a las mediaciones* (Barcelona: Gustavo Gili, 1987), 124–32 (p. 130).

que no les es propio? ¿Con qué fuerzas o leyes deben negociar o enfrentarse? ¿Cuál es el lugar que ocupan las relaciones amorosas en su economía político-sentimental? El contestar estas preguntas nos permitirá aclarar los usos que ambos filmes hacen del melodrama y de la tragedia.

### **En el mismo lodo, ¿todos manoseaos?**

El eje narrativo que estructura *El infierno* es el de la venganza familiar—es decir, una justicia privada, doméstica—, en la ausencia total de una institución judicial pública legítima (el Estado está ausente o corrompido desde sus más profundas raíces). El Benny quiere vengar a su hermano, lo cual implica proteger a su sobrino el Diablito. Es para salvar a este de la cárcel que acepta dinero del narcotráfico y ‘no tiene otra opción’, en consecuencia, que trabajar al servicio del jefe narco. Las comillas anteriores intentan ser síntoma de una primera salvedad: si bien en el nivel del discurso, el Benny parece verse obligado a trabajar con los narcos y en más de una ocasión demuestra que su estómago no resiste tanta barbarie y violencia exacerbadas, también existe en él un exceso que lo mueve a gozar, por momentos, de sus tareas más despiadadas. Después de exponer algunos reparos (que le duran bien poco) se acuesta con la viuda de su hermano, se mete toda la droga que le ofrecen, roba a su jefe y hasta comienza a dar muerte a sangre fría. Sin embargo, el Benny mantiene algo de su inocencia inicial y de sus códigos familiares. De manera general, si bien ningún personaje tiene la integridad de las víctimas del melodrama clásico—ninguno rechaza los beneficios procedentes del ‘dinero sucio’ del narcotráfico—, la mayoría posee, como el Benny, ‘buenas razones’ para actuar de esa manera (su pobreza, su familia, su desesperanza, su contexto de vida); según Estrada, estos personajes representan al ‘mexicano medio’, dispuesto a entrar en un sistema sin conocer o sin querer examinar sus consecuencias, o sin concebir ninguna alternativa, con cierto fatalismo.<sup>31</sup>

Las dimensiones melodramática y trágica de la obra se juegan precisamente en la preponderancia de los vínculos familiares, que se subrayan también en el plano verbal (abundan las frases que se refieren al parentesco: ‘de tal palo tal astilla’, ‘mi carnal’, ‘mi *brother*’, etcétera) y que determinan todos los actos y decisiones de los personajes. Es la separación de la familia—que asimismo está enlazada con dificultades económicas producto de la desocupación—más específicamente la de los hermanos, la que genera el ciclo de las violencias y venganzas, un ciclo que se vuelve trágico en la medida en que aparece como inevitable, como una ley infernal que trasciende la potestad de decisión de los personajes. En efecto, en la

---

31 Véase la entrevista a Estrada por *Reporte Índigo*, presentada en los bonus del DVD de la película.

familia García, la marcha del Benny del hogar materno—cuyo referente histórico-político son sin duda los braceros y los ‘espaldas mojadas’—deja al hermano menor en un desamparo que lo expone a caer en manos del narcotráfico, mientras que en la familia Reyes, la ruptura entre los hermanos Pancho y José desata una guerra sin cuartel en la cual los muertos más preciados que se tiran entre bandos son necesariamente aquellos por los que corre su propia sangre, especialmente los hijos. El vínculo filial (tío-sobrino) determina también la caída del Benny: del mismo modo que había empezado a colaborar con los narcos para salvar a su sobrino el Diablito de la cárcel, es para protegerlo que trata de acudir a la justicia del Estado (denuncia a don José) y que, ante la corrupción de esta (el inspector en jefe lo ‘vende’ a don José), opta por la única forma de justicia que le queda, asesinando al referido jefe narco y al resto de su prole. Según el principio satírico del filme, nuestro héroe elige para cometer su acto vengativo el día de festejo del Bicentenario, convirtiendo el gran evento nacional en un terrible baño de sangre (carácter que también adquirió el hecho histórico irónicamente conmemorado). La escena de la venganza del Benny invierte la *sensation scene* típica del melodrama tradicional según Williams:<sup>32</sup> en vez de culminar en el reconocimiento público de la virtud e inocencia de algún héroe, revela que todos son culpables y cómplices del sistema que genera la injusticia (‘en el mismo lodo, todos manoseaos’ sentenciaba Enrique Santos Discépolo en el tango ‘Cambalache’); pero si no hay inocentes, algunos personajes, como el Benny, sufren más que otros, y estos son los que el filme rescata como víctimas trágicas.

La película trabaja así desde una perspectiva ideológica crítica, demostrando la absoluta connivencia entre el narcotráfico, el poder político (el gobierno, representado por el intendente genuflexo y el detective del D.F.), la iglesia, la policía y el ejército, pero también promueve una crítica sociocultural cruelmente demoledora, herencia quizá de Luis Buñuel y sus olvidados: los pobres, los desheredados, los marginados, son humanamente más miserables, traicioneros y carroñeros que toda la caterva anteriormente referida. Desde esta óptica, Estrada bosqueja un universo sin salvación, dejado de la mano de Dios (o de los dioses), absolutamente cíclico, en el que la historia es iterativa (Benny ocupa el lugar de su hermano el Diablo y el Diablito ocupará el lugar de estos dos) y no existe, desde cierto punto de vista, un solo personaje positivo en términos morales. Sin embargo, Estrada construye su puesta en escena demostrando que no todos están manoseados en el mismo lodo. Sugerentemente, en un filme en el que el espectáculo de la muerte—de los cuerpos ensangrentados, mutilados, perforados y hasta desollados—es moneda corriente, el director reserva a determinados difuntos un final más digno. Podríamos decir que en el plano estético paga

---

32 Williams, ‘Melodrama Revised’.

con una elipsis ética la amistad desinteresada soldada entre el Cochiloco y el Benny.<sup>33</sup> Si bien ambos personajes cumplen con su destino trágico (deben morir para que sus roles en el sistema sean ocupados por las nuevas víctimas y futuros victimarios), sus cuerpos, seguramente despeizados, jamás son mostrados en cuadro: del anuncio de su esperable asesinato pasamos directamente al entierro del Cochiloco, y de la postrera masacre justiciera perpetrada por el Benny (tras la cual es posible inferir que fue rematado por algún leal a los Reyes) pasamos al retrato que preside su tumba, el cual se halla al lado de la de su hermano e, hipotéticamente, del espacio vacante en el que se construirá la de su sobrino.<sup>34</sup>

Sean filiales o fraternales, los lazos familiares son superiores a las relaciones de pareja, caracterizadas melodramáticamente por el adulterio (la Lupe y los hermanos; el Diablo y Doña Mari, esposa de Don José). Las mujeres son descalificadas, tanto como esposas infieles o como madres poco dignas (la del Benny es animada por el puro afán de lucro; la del Diablito es una prostituta). *El infierno* juega de este modo con los personajes estereotipados del melodrama prostibulario mexicano, invirtiendo las características de algunos de ellos en una perspectiva satírica. En realidad, Estrada construye el universo fronterizo de San Miguel Arcángel mediante una cantidad de citas que refieren al pasado cinematográfico mexicano, específicamente a aquel emparentado con las temáticas e íconos con los que se regodeó el melodrama clásico más truculento. En el simbólico año del bicentenario de la independencia, estas temáticas e íconos han devenido en los pocos restos que han sobrevivido de la geografía y de los imaginarios modernos. Es así como el fotográficamente estilizado *Salón México* (1948) de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa se ha convertido en un prostíbulo de mala muerte: la fichera interpretada por Marga López ha sido reemplazada por una prostituta obesa que mientras fuma se apoya, miméticamente, contra la pared; y también por Lupe (apócope de la Virgen de Guadalupe) quien no tiene reparos y ha sustituido el sistema de fichas por otro más carnal. Los *Espaldas mojadas* (1955) de Alejandro Galindo ya no tienen los ideales de cambio y progreso y se adaptan, sin más, al juego que les toca en el reparto; los corridos revolucionarios de *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1936) se han vuelto narcocorridos; *Los tres García* (1947) de Ismael Rodríguez ya no pelean por el amor de Lupita [*sic*] y se han transformado en ‘Los cuatro García’, nombre del taller mecánico del

---

33 Tal vez uno de los momentos más luminosos de la película sea aquel en el que el primero invita al segundo a conocer su casa y le presenta, uno a uno y con orgullo, a su mujer y a sus hijos.

34 El destino del Diablito se halla anticipado en su primera aparición en el film, cuando una vecina del pueblo le dice al Benny: ‘Acuérdese que estamos en guerra. Pero mire bien a esos chamacos, joven. Así empiezan los cabrones [hurtando las posesiones de un muerto], pero igualito van a acabar los dos también’.

padrino de Benny. Solo el Rancho Grande de Fernando de Fuentes—en referencia al filme *Allá en el Rancho Grande* (1936)—sigue funcionando como lugar de reparo y refugio para la huida del Diablito. Aunque las afluentes del sistema de citas de *El infierno* son principalmente melodramáticas, el filme se revela como una tragedia posmoderna, en la cual no hay dioses que administren justicia, tampoco leyes terrenales que amparen a los personajes y los ciclos de vida y muerte se repiten con más resignación que estrépito.<sup>35</sup>

### **El melodrama como memoria obnubilada**

Las dos primeras escenas de *El secreto de sus ojos* son absolutamente solidarias entre sí. En ellas y en la subsiguiente, como en todo filme clásico, se concentran los elementos del conflicto que se desplegará en el relato. Al comienzo se trata de dos ensoñaciones/recuerdos de Benjamín Espósito que surgen mientras se ufana en plasmar sobre el papel algo que podría ser una novela sobre su pasado. La primera escena, fragmentada, con un foco que se pierde y se reencuentra en unos ojos, en unos rostros, en unas vías, narra su separación de Irene (Soledad Villamil). El tren está detenido en la estación, una ventana separa a la pareja, se observan, el tren se pone en movimiento y, en una acción típica del melodrama, Benjamín corre hacia el último vagón con el objeto de captar esa última mirada, ese último brillo de los ojos de Irene. El segundo recuerdo remite a otra escena traumática y nos transporta a un terreno genérico diverso (el del thriller o el del policial): una joven es asesinada después de ser brutalmente violada. El cuerpo ensangrentado arrebató la escena. Avanzado el relato unos minutos, cuando el personaje de Benjamín vuelve a recordar para escribir (en esta película todo acto de rememoración responde a una solicitud del presente vinculada con la escritura), este comienzo se ve replicado o, si se quiere, actualizado. En un nuevo flashback, ahora más organizado, como si la memoria se fuese aclarando con la gimnasia mental, se nos muestra desde la perspectiva de Benjamín la llegada de la Dra Menéndez Hastings (Irene) a la secretaría del juzgado y, posteriormente, el ingreso del caso del asesinato de Liliana Colotto.

El entretejido entre presente y pasado que organiza la narración tiene su correlato en el enlace de una escena traumática (la visión del cuerpo de la joven ultrajada y asesinada) y el enamoramiento casi instantáneo que la aparición de Irene provoca en Benjamín. El filme o, en términos diegéticos,

---

35 Resta señalar que, estructuralmente, el Benny se constituye como un personaje que adopta los caracteres del pachuco, dada su relación con los Estados Unidos y su hibridez lingüística, pero también icónicamente, por las notorias referencias en su interpretación (véanse los giros humorísticos del personaje), a la figura del gran comediante Tin Tan (Germán Valdez).

la escritura de la novela, solo se resolverá cuando el trauma se destrabe y esto desanude el lazo amoroso de la pareja protagónica. Cuando Benjamín Espósito, ya retirado, se presenta por primera vez en el juzgado de la ahora fiscal Menéndez Hastings, y le menciona su proyecto novelístico, ella replica: 'Nunca más volvimos a hablar de eso'. En el pronombre 'eso' se concentra la ambigüedad de cada uno de los diálogos entre Irene y Espósito y del propio conflicto de la película: ¿Qué es 'eso' de lo que no se ha vuelto a hablar? ¿El 'caso Morales'? ¿La fallida relación amorosa entre ambos? ¿El pasado como un todo inescindible?

A lo largo de la película, el personaje interpretado por Ricardo Darín atraviesa las tres etapas que Henry Rousso describe como propias de los trabajos de la memoria y que Enzo Traverso recupera en su texto sobre los usos del pasado:

[...] primero un acontecimiento memorable, un giro, a menudo un traumatismo,<sup>36</sup> luego una fase de represión que será tarde o temprano seguida por una inevitable 'anamnesis' (el 'retorno de lo reprimido') y que puede convertirse algunas veces en obsesión memorial.<sup>37</sup>

Y finalmente, agregamos nosotros, la escena que 'libera' la memoria o, para ser más precisos, parece clausurarla.

La película pone en escena, tal vez, uno de los dilemas más importantes de cualquier empresa historiográfica: ¿es el historiador un juez (que busca la verdad) o un escritor (que busca lo verosímil)? ¿Qué relación existe entre la memoria y la puesta en relato de la historia? Estos dos polos son precisamente los que tensionan la narración, ya que Espósito es un hombre de leyes retirado devenido novelista, que rememora e intenta un improbable ajuste entre el discurso y los hechos.<sup>38</sup> La irremediable falta que, a su vez,

---

36 El trauma inicial del personaje de Darín se refuerza en dos ocasiones. Primero, con lo que, sin querer hurgar en terrenos psicoanalíticos, podríamos denominar su castración. La secuencia es clara: Romano resuelve fraudulentamente el caso por él, Irene anuncia su compromiso, Gómez es liberado, Romano lo amenaza de muerte y le espeta su vulnerabilidad y, como corolario, Gómez ingresa en el ascensor y ostenta, por segunda vez, el tamaño de su pistola. En segundo lugar, cuando parece que el bloqueo amoroso con Irene está a punto de desvanecerse (otra vez la ligazón entre historia amorosa y conflicto judicial), Benjamín retorna a su domicilio para encontrar a su amigo Sandoval asesinado. Notoriamente, el trauma se inicia y se termina de reforzar con dos muertes (la de Liliana y la de Sandoval).

37 Enzo Traverso, *El pasado, instrucciones de uso* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011), 45.

38 La crisis entre estos dos mundos se abre, claramente, con la jubilación de Benjamín Espósito y su reconversión en novelista. Las referencias a la conflictividad/continuidad entre el mundo jurídico y el literario son reiteradas: las bromas sobre si se trata de una novela o de un expediente, el uso de la máquina de escribir del juzgado para escribir la novela, el encuadernado con cordel de la primera versión de la novela como si se tratara de un expediente, etcétera.

da cuenta del trauma, se simboliza con escasa sutileza en el filme con la ‘desaparición’ de la letra ‘a’ (de la máquina de escribir y de la frase que Espósito escribe entre sueños: te[a]mo). La clausura anteriormente mencionada coincidirá, precisamente, con la ‘reaparición’ de la letra faltante. Adicional o redundantemente, podemos considerar este un nuevo desplazamiento del registro de la pesquisa jurídica hacia el de la historia romántica.

Desde nuestra óptica, estas consideraciones sobre la memoria y el trauma son relevantes porque se articulan con el conflicto político y con el problema jurídico que la película de Campanella intenta elaborar. Retomando las ideas de Eduardo Rinesi anteriormente expuestas, se puede argumentar que la historia traumática de la Triple A y de la posterior dictadura militar dejó huellas en el entramado social que son del orden de la tragedia. La masacre y el exterminio perpetrado por el terrorismo de Estado marcan un límite de la política, una zona de conflictividad resuelta a través de la violencia, en la cual la política y la administración (humana) de la justicia han sido superadas. Asimismo, en el filme de Campanella parece no existir una respuesta desde la política que suture las heridas del pasado; y estas heridas solo pueden ser conjuradas en la trama melodramática (el encuentro final de la ‘pareja imposible’).

Aquí surge uno de los nodos ideológicamente más controvertidos de *El secreto de sus ojos*: ante la falta de justicia estatal, el personaje de Morales (viudo de la víctima) decide administrar justicia por su propia cuenta concretando el conocido enunciado de la Ley del talión: ‘ojo por ojo, diente por diente’. Dado que Morales ha sido lanzado a vivir una vida vacía, la misma suerte correrá el perpetrador del crimen en su cautiverio ilegal. La escena en la que Benjamín y los espectadores descubren la cárcel secreta donde Morales mantiene a Gómez encerrado (provocativamente asimilable a un centro clandestino de detención), cuestiona los roles del melodrama, hasta entonces muy claros, del malvado y de la víctima inocente: Gómez (el asesino) se transforma en víctima (sin dejar de ser culpable) y Morales, en verdugo monstruoso. Si, según Williams, la *sensation scene* del melodrama hace reconocer la justicia como una verdad que supera las palabras,<sup>39</sup> es factible sostener que la justicia privada que se revela aquí es más que contestable; su ‘verdad indecible’ estaría en la complicidad silenciosa de Espósito, quien en la secuencia subsiguiente y final parece estar dispuesto a olvidar el ‘caso Morales’ y consecuentemente dispuesto a resolver el romance con Irene. Dando un salto en la interpretación, su actitud podría aludir a un fracaso colectivo de la tarea de la justicia. En esta línea interpretativa, Silvia Tandeciarz sostiene:

---

39 Williams, ‘Melodrama Revised’.

Ideally functional for neoliberal democracy and the global marketplace, the film deploys the melodramatic mode masterfully, demobilizing audiences by redirecting our investment away from collective, politicized demands for accountability.<sup>40</sup>

Sin embargo, consideramos que el filme es más complejo de lo que se percibe en un primer acercamiento. Por un lado, asentados en los compulsivos índices referenciales brindados por la narración (las imágenes trucadas de Isabel Perón junto con Gómez, las directas referencias a la Triple A y a López Rega en la figura de Romano, las diversas alusiones a la guerrilla, la fecha del 21 de junio de 1974, etcétera), podríamos vernos autorizados a interpretar este final como un revés al proceso de anulación de las leyes de impunidad y a la reanudación de los juicios a los genocidas que se inició con el gobierno de Néstor Kirchner y se hallaba en pleno apogeo cuando se rodó y estrenó la película. Por otro lado, ateniéndonos a la temporalidad indicada en el presente de la diégesis (1999), podríamos sostener que la obra formula una denuncia anacrónica sobre la situación de las causas contra los responsables del terrorismo de Estado en dicho año. Ambas interpretaciones son válidas pero, a nuestro entender, simplifican la potencia semántica del filme. Esto se debe a que la trama histórica, el trauma por el asesinato de Colotto y la liberación del asesino se presentan, en términos enunciativos, como un relato novelado de un sujeto cuya memoria ha quedado trastornada a causa de su imposibilidad de transmitir sus sentimientos amorosos. Esta narración, que se explicita como ficción de un relato histórico dentro de la ficción cinematográfica y que se nutre de los recursos de la imaginación (como cualquier acto memorialístico), permite interpretar algunas de las figuras del relato como significantes que apelan a un imaginario visual y sonoro fuertemente influyente en la memoria colectiva sobre la dictadura militar. En otras palabras, si nos alejamos del orden causal del significado, nos encontraremos con la construcción de figuras de inmenso valor semántico que fluyen, centrífugamente, hacia otras interpretaciones metafóricas: las imágenes del cuerpo desnudo, arrumbado, maniatado, flagelado, con manchas de sangre seca de Liliana Colotto; la invasión al domicilio de Espósito y el asesinato a mansalva de su amigo Pablo Sandoval; el exilio interno de Benjamín en Jujuy; la imagen de Gómez tras las rejas y del propio Morales también tras las rejas (por causa de la posición de la cámara). Surge, entonces, un excedente al nivel del significante que da cuenta, por un lado, de los trabajos de la memoria de Benjamín en términos diegéticos, pero también de una narración clásica

---

40 Silvia R. Tandeciarz, 'Secrets, Trauma, and the Memory Market (or the Return of the Repressed in Recent Argentine Post-Dictatorship Cultural Production)', *CINEJ Cinema Journal*, 1:2 (2012), <<http://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/43>> (consultado el 14 de enero de 2015), 62–71 (p. 68).

que pretende resemantizar imágenes asentadas en la memoria colectiva. Para formularlo como interrogante: ¿no se podría conjeturar que la escena final de revelación desestabiliza las certezas sobre el pasado e interroga el sentido de la justicia? ¿No suscita confusión e incluso compasión el cuerpo espectral de Gómez suplicando a Espósito: ‘Dígale que al menos me hable’?

Esta operación de desestabilización se cimienta en dos estrategias formuladas desde la puesta en escena y la narración. La primera remite a la reversibilidad de los roles y funciones de los personajes en relación con el melodrama y también con el thriller. Como ya hemos dicho, Morales se iguala con Gómez cuando decide mantenerlo ilegalmente en cautiverio. Espósito también se equipara con Gómez: en las fotos del compromiso de Irene la observa tal como Gómez observaba a su futura víctima. Espósito se emparenta con Morales, en este vislumbra ese amor inconcluso hacia Liliana (por causa de su muerte) que él siente por Irene y no puede expresar (por las normas sociales y las diferencias de clase); además ambos recalcan en un exilio interno. Espósito se asemeja también, aunque a diferente escala, a Romano: ambos acuden a métodos ilegales para lograr sus cometidos. En segundo lugar, ninguno de los personajes ‘positivos’ del drama parece estar verdaderamente interesado en una búsqueda de justicia y, por consiguiente, en una labor profunda de rememoración. Benjamín retorna a la ‘causa Morales’ con un interés contagiado por su conflicto amoroso. Morales lo invita reiteradamente, en la última secuencia, a olvidarse, a no pensar más porque tendrá ‘mil pasados y ningún futuro’, e Irene por su parte declara que ‘[su] vida entera fue mirar para adelante, atrás no es [su] jurisdicción’.

La incomodidad que genera *El secreto de sus ojos* se funda en la construcción de un relato que solo en apariencia es cerrado y conclusivo. No obstante, existe la contaminación entre melodrama (conflicto amoroso) y tragedia (límite fatal del conflicto sociopolítico), la ambigüedad persiste en los personajes protagónicos y su forma de concebir la justicia, y se alimenta de la potencia icónica de algunas figuras del relato que exceden la función narrativa. Todos estos elementos brindan espesor simbólico a la película: aunque parezca tener un sentido cristalizado, este resulta cuestionado por la estructura del filme, tal como la puerta del despacho de Irene que se mantiene abierta en tres oportunidades (la cámara da a ver lo que allí sucede) y, cuando finalmente se cierra, la cámara queda ubicada en el exterior y el acceso de la mirada (de nuestra mirada) es vedado.

## Conclusión

Los finales de las obras de Estrada y Campanella, al resolver los conflictos de la justicia y del destino de modo ambiguo—pareciendo saltar de la tragedia al melodrama en *El secreto de sus ojos*, o paralizar la historia en mito en *El*

*infierno*—, nos invitan a reexaminar brevemente la concepción del tiempo subyacente a sus narraciones y el uso que hacen del melodrama.

Las muertes trágicas con que concluían *Así es la vida* y *Aniceto*, a la vez que eran matizadas por ingredientes melodramáticos (la representación televisiva a la que se integra Julia y la canción sentimental que comenta la muerte de Aniceto), ocurrían como el resultado y la prueba de un refugio irónico (en el caso de Ripstein) o nostálgico (en el de Favio) en la temporalidad cerrada del mito, fuera de la historia humana.

Los finales de *El infierno* y de *El secreto de sus ojos* subrayan también el impacto del pasado sobre el tiempo presente, pero este impacto cobra otro sentido, en vínculo con la historia colectiva que las tramas convocan. En ambos filmes, en efecto, la relación del protagonista ‘justiciero’ con el ausente o con el asesinado, sea este culpable (el hermano del Benny) o inocente (la novia de Morales), genera una lógica temporal dentro del filme que compite con (y finalmente repercute en) la estructura narrativa general. Llama la atención que, al final de las dos películas, como resultado de un estado permanente de injusticia, uno o varios personaje(s) se convierte(n) en fantasma(s) y en monstruo(s). *El infierno* nos presenta la imagen crepuscular del Benny saliendo de la tierra tras haber sido torturado, disparado, dado por muerto y enterrado de forma expeditiva, como un espectro que vuelve de la muerte para cobrar su venganza. En *El secreto de sus ojos*, Morales y Gómez aparecen como fantasmas también: dos aparecidos del pasado, fuera de su época, del lenguaje, de las leyes humanas, olvidados, en un umbral entre muerte y vida. Esta enajenación resulta incluso reforzada por el espacio (de corte campestre y totalmente aislado) en el que se encuentra ubicada la casa de Gómez.

En el filme de Estrada, la lógica fantasmal desemboca en una repetición; la idea de venganza como único sustituto posible de una justicia inexistente se transmite (se repite) de una generación a otra, del Benny al Diablito, quien, en los últimos planos del filme, ametralla gozosamente a unos narcos tan jóvenes como él. La sátira negra del melodrama que opera en *El infierno* termina así de dejar paso a la tragedia en las últimas escenas que muestran la repetición de la venganza en el Diablito. La injusticia aparece aquí como la base del sistema social, que la presenta como una fatalidad trágica; la única aparente ‘libertad’ que queda a los personajes (la venganza), en vez de cambiar este orden, lo perpetúa, bloqueando la historia en un círculo de violencias, según el esquema mítico del eterno retorno.

En la película de Campanella, la cárcel clandestina puede ser interpretada como alegoría de un país habitado por una perversión melancólica, es decir, paralizado por el duelo imposible de un pasado traumático que la justicia humana no puede resolver. Pero en vez de dar lugar a una *anagnórisis* (aceptación resignada de la injusticia cósmica) que confirmaría esta perspectiva temporal trágica, esta secuencia desemboca en un acto de liberación de la memoria individual (antes presa de una *anamnesis*), que

nos mueve hacia el terreno del melodrama. Lo que sigue a la revelación monstruosa del infierno en el que habitan Morales y Gómez es, en efecto, una escena de duelo: vemos a Espósito dejar un ramo de flores en la tumba de su amigo y ‘doble’ Pablo Sandoval (la parte de sí mismo ‘muerta’ tras el caso Morales), antes de subir las escaleras que llevan al despacho de Irene, la cual le pregunta, significativamente: ‘¿seguís vivo?’ Esta escena final de reconciliación (el *foundational romance* interclasista entre el provinciano ‘perdedor’ obsesionado con el pasado y la brillante ‘vencedora’ que mira hacia el futuro) es típica de las contradicciones intrínsecas del melodrama: nos da la apariencia de un final feliz, y tal vez de una retirada a la esfera privada (a pesar del obvio valor alegórico-nacional que adquiere esta trama sentimental), para compensar el trastorno de la idea de justicia que el filme ha producido, combinando los códigos del thriller y del melodrama en un horizonte trágico.

La inscripción de los códigos de la tragedia y del melodrama, tal cual han sido analizados, tiene una relación directa con la perspectiva ideológica de las películas y con su capacidad de impacto político sobre el debate público. Si el melodrama sigue probando su capacidad de construir narrativas que empaticen y provoquen identificación con un amplio arco de espectadores, la tragedia despega ambos filmes de la representación de sus coyunturas históricas nacionales y proyecta problemáticas políticas profundas compartidas.\*

---

\* Cláusula de divulgación: los autores han declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.