

LAS IDEAS Y EL DINERO

REMAKES NORTEAMERICANAS DE FILMES INDUSTRIALES ARGENTINOS

POR MERCEDES ALONSO

Ideas and money. Hollywood remakes of Argentine industrial films

Resumen

Desde fines del siglo XX y principios del XXI la industria de cine de Hollywood le debe una gran parte de su producción a la adaptación de películas tomadas del pasado local y del presente de otras regiones. América Latina no ha quedado afuera de esa circulación de compras y *remakes*, siendo especialmente relevantes las dos películas argentinas de las que nos ocupamos aquí. *Nueve reinas* (Bielinsky, 1999) y *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2007) –transformados en *Criminal* (Jacobs, 2004) y *Secret in Their Eyes* (Ray, 2015)– tienen dos particularidades en común: son películas industriales, por lo tanto vendibles y eventualmente exportables, a la vez que centran gran parte de su propuesta en la alusión directa o indirecta a cuestiones de la realidad argentina (una cierta idiosincrasia y una muy precisa crisis financiera en la primera; el pasado reciente en la segunda). Frente a esos datos aparentemente contradictorios si se los piensa en función de su adaptación al mercado norteamericano, este artículo se propone analizar cómo se traspusieron esos elementos locales –en algún punto entre la reproducción y la eliminación total– y qué relación se puede establecer entre ese procedimiento y la circulación de los filmes norteamericanos resultantes en el mercado local y extranjero en contraposición con el éxito alcanzado por los argentinos en ambos.

Palabras clave: *remake*, Hollywood, cine latinoamericano, cine argentino

Abstract

Since the late twentieth and early twenty-first century, the Hollywood film industry owes a large part of its production to the adaptation of films from its own past or from foreign countries. Latin America has not been left out of that circulation of film purchases and remakes. The two Argentine films I deal with in this paper are among the most relevant. *Nueve reinas* (Bielinsky, 1999) and *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2007) –transformed into *Criminal* (Jacobs, 2004) and *Secret in their eyes* (Ray, 2015)– share the same two particularities: they are industrial films, therefore marketable and eventually exportable, while they focus an important part of their proposal on the direct or indirect reference to issues of the Argentine reality (a certain idiosyncrasy and a very precise financial crisis in the first, the recent past in the second). Faced with these apparent contradiction in terms of their adaptation to the North American market, this article proposes to analyze how the local elements were transposed – at some point between reproduction and total elimination– and what relationship can be established between that procedure and circulation of the resulting American films in both foreign and local markets as opposed to the success achieved by the Argentines in both.

Key words: *remake*, Hollywood, Latinamerican cinema, Argentine cinema

*Me da lástima el cine francés porque no tiene dinero.
Me da lástima el cine estadounidense porque no tiene ideas.*

Jean-Luc Godard



Figura 1. Análisis de la copia: la remake habla de sí misma.

Criminal (Jacobs, 2004), la *remake* hollywoodense de la argentina *Nueve reinas* (Bielinsky, 1999), empieza con un primer plano de los billetes –dólares– que Rodrigo, luego Brian (Diego Luna), le da a la camarera del casino como parte de su primera pequeña estafa. La gran estafa que luego organizará con *Richard* (John C. Reilly), en cambio, consiste en la falsificación y venta de un dólar antiguo falsificado, operación que reemplaza a las estampillas del guion original y que, por otra parte, da lugar a un despliegue visual y verbal sobre el billete cuando un experto lo examina en su materialidad (figura 1) y a una nueva delectación sobre el primer plano de los dólares que sirven para pagar la segunda falsificación. La copia y la fascinación con el dinero son los tópicos recurrentes en los comentarios sobre la creciente cantidad y variedad de *remakes* producidas en Hollywood. Definidas por Constantine Verevis (2006) como estructuras intertextuales limitadas mediante el reconocimiento legal de la fuente en cuyo contenido, más que en su forma, se basan las nuevas versiones, las *remakes* han sido subdivididas en categorías que atienden a criterios diversos (Verevis, 2006; Eberwein, 1998). Aquí me concentro en una de ellas, relevante para el contexto latinoamericano: *remakes* hechas en Hollywood de películas extranjeras. Dentro de esa categoría, que se vincula con la problemática más amplia de la circulación global del cine y las relaciones geopolíticas, me limito a la Argentina, uno de los países latinoamericanos que más “originales” ha aportado. Aunque la lista completa es bastante más amplia, circunscribo el

análisis a dos películas recientes: la ya mencionada *Criminal y Secret in Their Eyes* (Ray, 2015), *remake* de *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2007).

Ambas obligan a repensar el lugar común que indica que la *remake* es una operación basada en el lucro fácil –bajo costo y recaudación asegurada–. Si las películas argentinas lograron buenos números a nivel local –acompañados, sobre todo en el caso de *Nueve reinas*, por la buena recepción crítica¹ y se estrenaron con relativo éxito en EE.UU. –teniendo en cuenta la circulación limitada y la reticencia del mercado norteamericano a las producciones en “idioma extranjero”–, las versiones producidas especialmente para ese mercado no pudieron estar a su altura y ni siquiera alcanzaron la media aceptable en películas de su tipo.² Constantine Verevis (2006) señala que las *remakes* tienden a incorporar al texto la referencia a su naturaleza de no-original. *Secret in Their Eyes* esquivo las alusiones a la copia y el dinero que aparecen en *Criminal* pero sintetiza su apuesta en una sola secuencia. *Secret in Their Eyes* repite la búsqueda del criminal evadido en la cancha de Racing que es una escena clave de *El secreto de sus ojos* en términos narrativos e industriales –responsable de gran parte del presupuesto y de las expectativas–. Además de cambiar el fútbol por el béisbol, cuestión de verosimilitud local, la *remake* redobla la apuesta: en los mismos 5 minutos de duración, agranda y dignifica la persecución con la colaboración policial y cierra con la repetición de la panorámica mediante un *zoom out* simétrico al inicial que de alguna manera aísla o independiza la escena del todo. La ostentación de recursos no altera el fracaso de una captura que no resulta en un cierre tan prolijo como el provisto en términos visuales por la panorámica del estadio de los Dodgers. En cambio, sirve para aludir a la capacidad industrial de Hollywood, capaz de intensificar las características que hacían de *El secreto* una superproducción en una película relativamente menor.

Es necesario, entonces, tomar estas películas como algo más que una operación comercial y verlas de manera diferente a la comparación cuadro a cuadro que se limita a registrar pérdidas y desvíos del original. La distribución geográfica de las ideas y el dinero que esquematiza la famosa cita de Jean-Luc Godard –y que requiere su propia relocalización, suponer que Latinoamérica puede ocupar el lugar que le daba a Francia en tanto todo lo que está fuera de Hollywood se define por esa ajenidad– puede ser cuestionada. Hollywood no es el único dueño de los bienes materiales. Aunque los presupuestos de las *remakes* superen por mucho a los filmes argentinos, estos también están hechos dentro de la industria: *Nueve reinas* está producida por Patagonik, perteneciente al grupo Clarín y socia de

1 Véase especialmente Gustavo J. Castagna. “Nueve reinas’. Un milagro argentino”. *El Amante*. 10/9/2000.

2 Los números que suelen invocarse (Shaw, 2007) para probar afirmaciones como esta son algo engañosos. Según las cifras disponibles en IMDB, *Nueve reinas*, estrenada en 2002 en EE.UU., había recaudado \$1221261 para octubre de ese año. Los \$14688078 de *Criminal* corresponden, en cambio, a una medición que llega hasta 2016. En 2005, a un año de su estreno, la cifra era bastante menor, sobre todo frente a su par argentino: \$930000 (Batlle, 2005). La confrontación entre *El secreto de sus ojos* y *Secret in their eyes* muestra un caso distinto pero con un resultado similar, aunque ambos datos corresponden a 2016 y por lo tanto otorgan un tiempo mucho más prolongado de circulación al film de Campanella. Estrenada después de recibir el Oscar 2010 a la mejor película en lengua extranjera, *El secreto* llegó a recaudar \$20167424, solo algunos miles por debajo de *Secret* (\$20180000) que había multiplicado por diez su presupuesto.

Disney; *El secreto de sus ojos*, con financiación de Telefé, TVE, el INCAA y las productoras Tornasol (de capital español), Haddock y 100 bares, del propio Campanella. La carencia de ideas tampoco es tal. Si la frase de Godard se ha invocado para señalar ese mal como posible causa de la proliferante cantidad de *remakes* que inundan el mercado, también es posible ver, al menos a modo de ensayo, en qué medida esos productos son el soporte de ideas sobre el cine y sobre el mundo.

Es decir, las *remakes* pueden ser vistas como algo más que el billete falsificado que solo vale en una puesta en escena con la que los personajes de *Criminal*, como los de *Nueve reinas*, buscan vengarse de Richard/Marcos. Y también algo más que el afán de lucro que *Criminal* toma de *Nueve reinas* como motor de la trama (Visconti, 2017) y que exagera en la exhibición de los billetes. Las preguntas que abordo pueden enmarcarse en esa definición: por qué rehacer estas películas –cuál es la relevancia de esas narrativas–, qué elementos se muestran resistentes al nuevo contexto y cuáles otros son añadidos. No un análisis de semejanzas y diferencias sino un intento de localizar los elementos en que puede sostenerse que las *remakes* son interpretaciones que reflexionan sobre la relevancia de una narrativa, como sugiere Leo Braudy (1998); es decir, la presencia de ideas.

Por qué estas: elección

La respuesta al por qué de la elección de estas y no otras películas argentinas parece sencilla. Ambas, *Nueve reinas* y *El secreto de sus ojos*, responden a lo que se ha llamado cine industrial de calidad en el cine argentino de las últimas décadas. De acuerdo con Deborah Shaw (2007), todas las películas argentinas que alcanzaron éxito comercial desde la década de 1990 compartieron la combinación de algún contenido social con un foco narrativo en los personajes y un marco genérico que garantizarían el entretenimiento y su comerciabilidad en el mercado local e internacional. En términos de Lucía Rud (2017), la clave estaría en el apego al modelo Hollywood en sus características técnicas, narrativas y estilísticas. Eso es lo que conquista a un público local acostumbrado a ese formato y, a la vez, lo que hace de estas películas productos exportables, como originales o como *remakes*. Filmar de acuerdo a los parámetros de una industria que luego devuelve su propia versión del producto define el trayecto del éxito comercial o de la consagración en las grandes ligas de la industria, salvo porque la *remake* fracasa, especialmente cuando trata de reinsertarse en el contexto de donde había partido originalmente.³

Dentro de ese esquema, cada una tiene sus particularidades. Mientras que *Nueve reinas* pertenece al género conocido como “*scam-movie*” (Shaw, 2007), *El secreto* produce una combinación capaz de atraer a todos los públicos en la que resaltan el *thriller* y el melodrama.⁴ Es este último género,

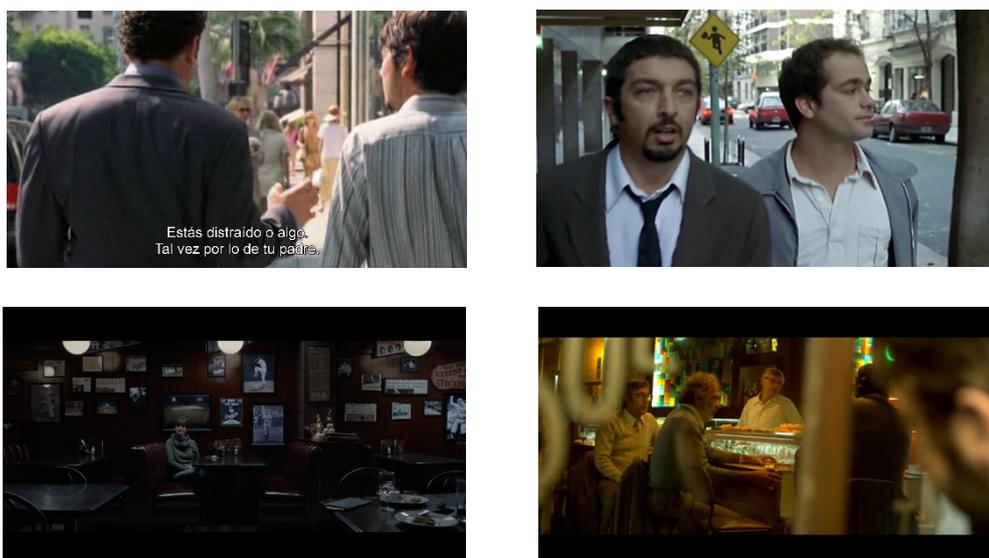
³ *Criminal* no llegó a los cines y se lanzó en video/DVD en abril de 2005. *Secret in their eyes* se estrenó en diciembre de 2015 con escasa repercusión en el público y la crítica.

⁴ Constanza Burucúa (2012) incluye además el cine negro, el policial, el rape-revenge y la alegoría política.

de acuerdo con Jens Anderman (2015), quien lo extiende a toda la producción de Campanella, el que permite reelaborar la realidad argentina en el marco de familiaridad genérica que busca su máxima difusión. A esa fórmula, Anderman le suma la renovación del *star system* que, en el cine de Campanella y Bielinsky se centra en Ricardo Darín, una figura que garantizaría no solo el reconocimiento que sostiene y justifica ese sistema sino también un modelo de masculinidad diferente al de los años '80, destinado a dar respuesta a un deseo identificadorio al que también apunta la representación de conflictos (económicos-sentimentales-morales) de la clase media (Rud, 2017).

Otra estrategia que hace viable la exportación de *Nueve reinas*, dice Shaw (2007), es el uso de locaciones internacionales: el Hilton –una cadena de hoteles que, como los géneros, es igual en todos lados– y las calles de Buenos Aires que, si bien ilustran un contexto, resultan traducibles. Aunque esta última idea sea cuestionable, sirve para establecer un paralelo con *El secreto de sus ojos*, plagada de escenarios nacionales: el Palacio de Tribunales, el bar, la cancha de Racing. Sea por su referencialidad, sea por su supuesta capacidad para representar la también supuesta idiosincrasia argentina, esas localizaciones son un problema de traducción que las *remakes* resuelven de maneras diferentes. Mientras *Criminal* construye un espacio deliberadamente diferente (la estación de servicio de la primer estafa se vuelve casino, las calles reparten sus significados y posibilidades en todos los paisajes sociales de Los Ángeles), *Secret in Their Eyes* pretende una transposición directa en la que cualquier organismo estatal, bar o estadio es equivalente de otro (figura 2).

Figura 2. Espacios traducibles.



Más allá del posible acierto o desacierto de esas decisiones, las localizaciones idiosincráticas, como el deseo identificadorio, muestran una contradicción: las películas exportables-exportadas fueron vistas en la Argentina como condensación de identidades y problemáticas locales.

Por qué no: contradicción

Cierto cine argentino está atravesado por una demanda identitaria que traduce en términos cinematográficos ese deseo identificatorio del que hablaba Anderman: una búsqueda de reconocimiento que pareciera ser lo único que sostiene el público comparativamente escaso que consume las producciones locales. Hablar de “términos cinematográficos” quizás sea una concesión excesiva. La identidad nacional de este cine –que es el mismo industrial de calidad al que me referí anteriormente– suele alojarse en los espacios reconocibles, la lengua –más o menos exageradamente porteña–,⁵ la apelación a ciertos clisés o estereotipos en el modo de ser de los personajes y la referencia o alusión a la realidad nacional presente o pasada.

Todos esos elementos están presentes en los dos “originales” con diferentes énfasis. La ostentación del vínculo entre lengua e identidad se concentra en ambas películas en la explotación de ciertas jergas. En *Nueve reinas*, el vocabulario de la delincuencia genera una secuencia completa cuando Marcos (Ricardo Darín) le explica a Juan (Gastón Pauls) las diferentes formas de robo que pueblan las calles de Buenos Aires. En *El secreto de sus ojos*, la del Palacio de Tribunales, no la lengua jurídica sino la coloquial de sus empleados, inunda las conversaciones más o menos informales entre colegas de chistes internos, sobreentendidos y agresiones elegantes –desde la insania del juez hasta el “piropo” como acto reflejo que despliegan tanto Benjamín (Ricardo Darín) como Pablo (Guillermo Francella)–. Ambas, suficientemente marcadas para indicar que son particularismos y suficientemente conocidas para ser comprensibles, denotan un “habla de los argentinos” en la que el público debería poder reconocerse.

Las referencias contextuales, en cambio, extienden el reconocimiento a la idea de comunidad puesto que no definen identidades sino que aluden a conflictos que afectan al conjunto de la nación. Esto, de paso, le aporta un plus de dignidad y significatividad además de su cuota de localismo a las tramas de género. La diferencia en el modo en que esto aparece en ambas películas empieza pero no termina en la dimensión temporal. *Nueve reinas* fue exaltada por el “poder anticipatorio” de su escena final, en el que la quiebra del banco donde Marcos debe cobrar el cheque desencadena el reclamo de los ahorristas que luego se masificaría durante la crisis de 2001 y el posterior “corralito”. Jens Anderman (2015) da cuenta de esta lectura pero rechaza la alegoría en favor de lo indicial. El final es una de las claves del éxito de la película porque incorpora a la historia y sus imágenes la crisis a la que también estaba expuesta la industria cinematográfica. Lejos de esa capacidad para metabolizar el conflicto presente (sea como contenido o como forma), la referencia contextual de *El secreto de sus ojos* es al pasado. Si la película alterna entre la década de 1970, particularmente el gobierno de María Estela Martínez de

⁵ El cine argentino es mayoritariamente porteño, casi exclusivamente si se trata de cine comercial. De acuerdo con Agustín Campero (2009), el habla es un territorio en disputa en el cine nacional, una tensión entre el lenguaje exportable de los grandes estudios, lo representativo, lo naturalista. En la década del '90, el Nuevo Cine Argentino estaba explorando nuevas formas de trabajar esta variable.

Perón, y el presente, solo el primero introduce alusiones al mundo histórico que funciona, de acuerdo con Constanza Burucúa (2012), como telón de fondo. Hay, sin embargo, algunas relaciones entre la trama y ese esbozo de contexto: se sobreentiende que la excarcelación de Isidoro Gómez, el asesino, es un ejemplo de la práctica habitual de recuperar presos para las fuerzas paramilitares que son también las que confunden a Pablo con Benjamín y lo matan. Se puede pensar que los hechos hubieran sido igualmente posibles en cualquier otro contexto y que este no cumple ninguna función.⁶

Sin embargo, la referencia a la década del setenta es significativa en la medida en que no solo apela a una memoria colectiva sino también a una cantidad de textos cinematográficos anteriores que le garantizan el reconocimiento incluso más allá de las fronteras nacionales. Si los vínculos entre trama y contexto solo funcionan para quienes ya lo conocen, las otras referencias, las que componen propiamente el “telón de fondo”, apuntan a dos públicos diferenciados. Mientras las alusiones de los parroquianos del bar a “el General” son legibles para los espectadores locales, la aparición de las imágenes de TV en las que habla María Estela Martínez durante varios segundos aclara y explica la referencia para los menos iniciados. A partir de la relación con la *Historia oficial*, Burucúa (2012) afirma que los '70 son un producto de exportación. Y no lo son de por sí sino justamente porque existe el precedente. La difusión de la película de Luis Puenzo a partir del Oscar que recibió en 1985 permite que un contexto similar sea reconocible veinticinco años más tarde y sobre todo que exista un conjunto de expectativas sobre el cine argentino que *El secreto* se ocupa de cumplir confirmando el imaginario o construyendo un estereotipo: el cine argentino habla de la violencia política de la década de 1970 y eso merece la premiación de la Academia.

La accesibilidad del contexto socio-político que garantiza su reconocimiento y circulación fuera de la Argentina no implica su traductibilidad. Más bien al contrario, los '70 como producto exportable son parte de la demanda de tipicidad y exotismo que se deposita en los cines “en lengua extranjera” y quizás especialmente en los latinoamericanos. *El secreto de sus ojos* introduce la paradoja de una película que es exportable por aquellos elementos que complican su versión norteamericana. Por esa razón lo más interesante de analizar esta *remake* es ver cómo se trasladaron las marcas locales mientras que en *Criminal*, aunque este problema no esté del todo ausente, resulte más revelador el modo en que el texto fílmico se muestra como *remake*.

Cómo hacerlo: traducción

⁶ De hecho, el uso del preso como informante se traslada a *Secret* con escasas variaciones. La eliminación del asesinato del compañero de Benjamín/Ray, en cambio, puede responder tanto a la inexistencia del contexto represivo como al menor desarrollo del personaje de Bumpy frente al de Pablo y la consiguiente ausencia de conflictos internos en el personaje y de su amistad con Ray. Es significativo, por otra parte, que la película elija los últimos años del gobierno peronista como trasfondo en lugar de los primeros del Proceso de Reorganización Nacional durante los que transcurre la novela de Eduardo Sacheri (el original del original).

Jonathan Evans (2014) entiende las *remakes* de películas extranjeras como un caso de traducción: una reinterpretación global forzada por la necesidad de recontextualización en otra tradición cinematográfica y otra localización narrativa. Esta definición que le permite esquivar la evaluación de las *remakes* en términos de fidelidad me permite también centrar el análisis en esa operación de recontextualización: cómo mutaron unos elementos en otros, cuáles son los “filters of transformation” en términos de Verevis (2006), y qué marcas dejaron esas modificaciones. Es decir que en parte me interesa ver cómo se tradujo lo intraducible, qué hicieron las *remakes* con la idiosincrasia y el contexto local, y en parte, qué más hay ahí, qué elementos de las *remakes* exceden las equivalencias, qué les es propio.

Las *remakes* internacionales resultan significativas en sí mismas por lo que dicen sobre la industria y el “cine mundial”, como lo llama Franco Moretti (2015) por extensión de la literatura mundial para describir los modos de circulación global y desigual no solo de las películas sino de sus códigos y convenciones. Lucy Mazdon (2000), que analiza las *remakes* hollywoodenses de películas francesas, señala que estos productos son parte de la interacción e intercambio intercultural y que, por lo tanto, revelan algo del contexto cinematográfico y cultural. En el caso que analiza, sin embargo, resaltan los aspectos negativos: la *remake* es una forma de censura que a veces supone limitar o impedir la circulación del “original” y siempre impone los valores y estándares propios a los productos de otras culturas. Si bien no creo que la idea de censura sea aplicable a ninguno de los casos que considero, es relevante tener en cuenta lo que implica la adaptación a otro contexto cultural. En lo que tiene que ver con el sistema mundial del cine, estas películas muestran varias formas de circulación puesto que si las argentinas adaptaban a su contexto los géneros importados de Hollywood, los productos resultantes de esa síntesis fueron recibidos y modificados allí. Hay al menos dos trayectos, adaptaciones, apropiaciones si, como sostiene Braudy (1998), las *remakes* y los géneros pueden equipararse porque siguen la misma dinámica de repetición e innovación.⁷

Los dos casos son diferentes en la medida en que sus recorridos como producto lo son, más allá de lo que quede inscripto en las películas. Si las dos están producidas en el marco de la industria cinematográfica nacional en la que también están formados sus directores, Bielinsky está circunscripto a ese ámbito local mientras que Campanella no solo ya había trabajado en Hollywood al momento de hacer *El secreto de sus ojos* sino que estaba tan incorporado a ese circuito que tuvo participación en la *remake* como productor. Moretti (2015) señala que en el sistema del cine mundial el mercado no solo moldea el consumo sino también la producción: un cine periférico como el argentino apela a los géneros aprendidos en Hollywood para desarrollar un cine comercial. Esa es la primera apropiación. La segunda, la que Hollywood hace de las películas argentinas, hay que buscarla en el texto de las *remakes*

⁷ Serían tres si las *remakes* hubieran circulado efectiva y significativamente en la Argentina. En la introducción a *Play it again, Sam*, los editores Horton y McDougal (1998) apuntan algo similar sobre *Los siete samuráis* de Kurosawa que parte del western y vuelve a él en su *remake*, *Los siete magníficos* (Sturges, 1960).

y especialmente en el destino de las marcas locales, esos elementos aparentemente intraductibles que justifican la *remake* de películas que de otra forma serían difíciles de comercializar en un mercado habituado al monopolio local a la vez que complican su realización.

Criminal sigue el mismo procedimiento que Shaw (2007) señala en la estrategia de promoción internacional de *Nueve reinas*. Si el *trailer* para EE.UU. enfatiza lo internacionalizable silenciando la lengua extranjera y remarcando el género, *Criminal* elimina la jerga⁸ y la escena final que condensaban la identidad nacional sin buscarles equivalencia. No hay traducción del vocabulario criminal ni un conflicto diferente que impida el cobro del cheque sino que la entrada al banco de Richard motiva la intervención policial. Lo que sí afecta la lengua de los personajes es la nacionalidad de Rodrigo/Brian que puede entenderse como rastro o marca de origen, una elección que no traduce nada del original sino que da cuenta de la procedencia también “latina” de la historia que se cuenta.

La construcción de esa identidad es ambigua. Por un lado, la vaguedad a la que remite el entrecomillado anterior. Richard usa reiteradamente el término “spanish” para referirse a Rodrigo/Brian, que lo discute (“I’m mexican”, señala), y a Ochoa, el falsificador, quien no está presente para hacerlo aunque después sabremos que es tan mexicano como Rodrigo.⁹ Por otro, un énfasis rayano en el estereotipo que pone a Rodrigo/Brian a abusar de la salsa tabasco, a su padre a jugar a las cartas en un ambiente cargado de humo y viste de chicano modelo al arrebatador del maletín con el cheque. Sea cual fuera su construcción, la presencia de esas identidades, además de caracterizar la ciudad de Los Ángeles a la que se traslada la acción, pone en escena la forma en que está pensada la *remake*. Primero, puesto que está establecido que Rodrigo/Brian es mexicano o “spanish” –Diego Luna y su acento son suficientemente reconocibles–, Richard señala la necesidad de “localizarlo” –el término que usa la traducción para producir adaptaciones de la cultura de origen a la de destino– para que resulte confiable en la dramatización que exigen las estafas: Rodrigo ensaya la anglicación de la pronunciación de su nombre para después convertirse en Brian.

Si ese es el proceso de traducción y localización que sigue *Criminal* como *remake* de *Nueve reinas*, la elección de dejar esas identidades como marcas en el texto fílmico también es parte de la trama. Rodrigo/Brian habla en español durante la negociación con Hannigan, el comprador del billete, y logra ponerlo nervioso acelerando la decisión apresurada en la que supuestamente se basa el éxito de la operación. Un poco más adelante, vuelve a hablar en español con la esposa de Ochoa para ganarse su confianza a través de una identidad y una procedencia compartidas y así lograr que les entregue el billete falsificado. La identidad es una estrategia: sirve en la estafa y demuestra la autoconsciencia de

8 Cuando analiza la circulación de las películas de Hollywood en el mundo, Moretti (2015) señala que la comedia es uno de los géneros que peor “viaja” justamente porque se basa en el lenguaje y en supuestos arraigados en la historia cultural.

9 Es, por otra parte, una vaguedad homogeneizante que funciona ampliamente en el imaginario norteamericano y, particularmente, en la industria: los actores latinos pueden ser indistintamente mexicanos o españoles.

la *remake*.

Secret in Their Eyes también está poblada de personajes “latinos”: hay un detective Guerrero, un District Attorney Martín Morales y Luis, empleado del establo en donde trabaja el asesino Marzin, el latino bueno –frente a la corrupción de los otros– que se ocupa de delatar su presencia. Esas identidades, sin embargo, no cumplen ninguna función puesto que el énfasis de esta *remake* está en una localización que pretende pasar desapercibida para producir cambios significativos en ciertos elementos del guion original aun si cuenta la misma historia. Ese cambio de significado de los elementos presentes en el original y la *remake* es uno de los puntos centrales de la *remake* como traducción tal como la entiende Evans (2014). Las variedades locales del habla de los personajes de *Nueve reinas* no significan lo mismo, no cumplen la misma función que el español de Diego Luna en *Criminal*. No solo se ha cambiado un elemento por otro sino que no hay equivalencia; de manera deliberada o no, la *remake* produce un agregado o un desvío del sentido original.

Esto afecta algunos elementos que pueden parecer menores. Que en *El secreto de sus ojos* se diga que la jueza Irene Menéndez Hastings (Soledad Villamil) estudió en Harvard –aunque corrija que fue a Cornell– no significa lo mismo que aplicado a Claire Sloane (Nicole Kidman) en *Secret*. Mientras que en el primer caso establece la pertenencia a una clase que puede estudiar en instituciones renombradas del exterior, en el segundo solo indica un prestigio académico que no puede desligarse de una extracción de clase pero que no cumple la función de evidenciarla porque la diferencia entre los dos personajes principales, aquello que hace que su amor sea melodramáticamente imposible, está puesto en un rasgo mucho más visible: Ray (Chiwetel Ejiofor) es negro, Claire es enfáticamente rubia. En este tipo de elementos en apariencia superficiales o forzados por la adaptación se aloja la capacidad de las *remakes* para hablar sobre sus propios contextos de producción. Una forma de las relaciones sociales que enmascara o reemplaza los conflictos de clase en diferencias raciales, por ejemplo. Aunque se haya supuesto que, en tanto producto industrial, las *remakes* despojan a los originales de su contenido político (Verevis, 2006), la operación no supone un vaciamiento sino un remplazo; las afirmaciones sobre el mundo que se pierden encuentran siempre una contrapartida, igual que los detalles locales.

Los espacios participan de las dos categorías de elementos transformables. Si el hotel de *Nueve reinas*, en tanto espacio “internacional”, puede ser trasladado sin más a otra geografía, el cambio de lugar en la primera escena en que se conocen Rodrigo y Richard o Marcos y Juan es significativo por innecesario. *Criminal* podría haber mantenido la estación de servicio, un espacio tan internacional como el *lobby* de un hotel de varias estrellas. Su reemplazo por un casino, entonces, produce algo más: es la ocasión de mostrar los billetes en primer plano para hacerlos centro de la historia y para poner a los personajes bajo vigilancia. Aparte de los primeros cuadros que observan a Rodrigo, y que luego sabemos que corresponden a la mirada de Richard, ambos personajes están siendo observados en ese

espacio amplio y aparentemente anónimo por el ojo invisible de la videovigilancia. La última imagen de la escena es una pantalla que reproduce lo que captan esas cámaras. La mirada vigilante del principio anticipa la intervención policial del final –también ausente de *Nueve reinas*– y encuadra la trama en otra concepción del género, la ética y las fuerzas del orden (figura 3). Si la película argentina era un “policial sin policías” como muchos de sus predecesores locales (Visconti, 2017),¹⁰ Hollywood recoloca el papel de las instituciones como guardianas de la moralidad. En el final, frente al sistema que estalla en *Nueve reinas*, Richard no puede cobrar el cheque por la venta del billete falsificado porque interviene la policía. El crimen fracasa porque el sistema funciona; la sanción legal coincide con el castigo ejemplar de quienes orquestaron la farsa.



Figura 3. Vigilancia y sanción institucional.

En cuanto a espacios, *Secret in Their Eyes* debe cambiar un bar del centro porteño por un *sports bar*, que también cumple la función de las estaciones de tren en las que Morales espera atrapar al asesino de su esposa, y la cancha de Racing por el estadio de los Dodgers y el hipódromo donde tiene lugar una persecución anterior, un espacio que no parecía ser reclamado por nada más que la sospechosa asociación entre el nombre del equipo de fútbol y los “racing horses”. Si estas transformaciones parecen no agregar nada en términos de sentido, la inevitable transformación del Palacio de Tribunales excede por mucho el cambio espacial. Ray Kasten no trabaja en el Poder Judicial como su par argentino sino para el FBI, no encarna uno de los poderes del Estado sino a sus fuerzas de seguridad. Ese cambio pone en primer plano, de manera central y constante a lo largo de toda la película, la confianza en esa institución a la que *Criminal* alude al principio y al final.

Una de las escenas iniciales, en la que Ray vuelve al edificio donde trabajaba no es solo la presentación del espacio que conecta el pasado con el presente y motiva la trama, sino que establece las

¹⁰ Visconti (2017) trabaja con esa modalidad del género en las primeras películas de Aristarain pero habría que además ponerlo en relación con la literatura policial argentina que también ha tendido a prescindir de una institución desprestigiada. Para este tema en el policial latinoamericano véase Mempo Giardinelli. “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana”. En Norma Klahn y Wilfredo H. Corral (comps.). *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Para los cambios de función de la institución policial en el género a nivel internacional, Ernest Mandel. *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. Buenos Aires: Razón y Revolución, 2011.

coordinadas de la película a través de tres elementos: la organización extrema, el detector de armas y el árbol de Navidad que decora el hall de entrada (figura 4). Si el primero solo sirve de contraste al caos pintoresquista de Tribunales, las otras dos hacen referencias temporales significativas. La referencia a la época del año, que prolifera en la presencia de coronas en todas y cada una de las puertas visibles y en la decoración de la casa de Claire, sitúa la acción en un tiempo que en el universo moral de la película y en su tradición cinematográfica habilita las resoluciones mágicas. En el cine de Hollywood, la Navidad enmarca historias de redención que exaltan el valor de la bondad y la familia como modelo de la sociedad con una recurrencia tal que llega a configurar un género, al menos desde *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1945).

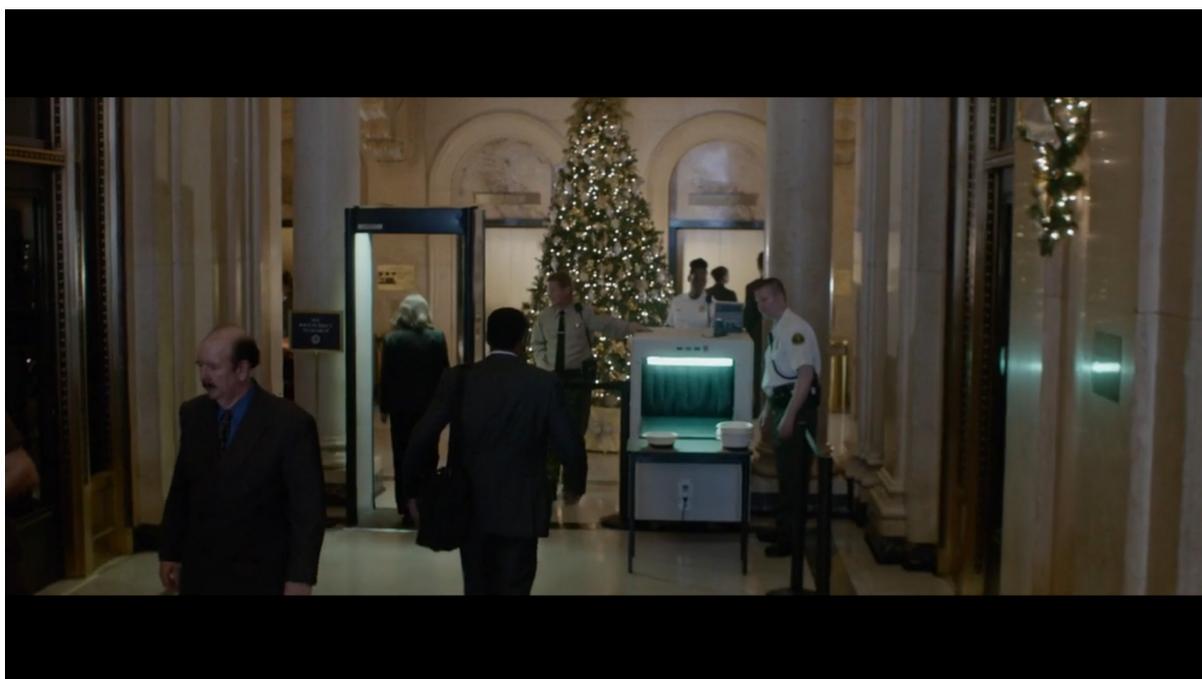


Figura 4. Coordenadas temporales: Navidad y seguridad.

El control de armas, en cambio, no remite a un tiempo mítico sino al mundo histórico al que la película alude de manera más obsesiva que *El secreto*. Es el año 2002 y el escenario posterior a la caída de las torres gemelas no aparece solo en las imágenes de Afganistán en la TV sino en las escenas callejeras que se aprovechan para exhibir el poder de vigilancia: la policía porta armas largas, se colocan cámaras de seguridad en la vía pública. Ese contexto, por otro lado, interactúa con la trama de la misma manera que en la versión original: el fiscal protege a Marzin porque es informante en la investigación sobre la actividad de una Mesquita. Pero nada es igual porque si Isidoro Gómez es doblemente malo por su crimen y su actividad política, Marzin no queda redimido por su rol de informante, contaminado como está por los vicios de la institución, pero le presenta a la conciencia de Ray una tensión entre las dos causas incuestionables que justifican cualquier práctica: el amor maternal y la lucha contra el terrorismo.

Secret ilustra el adagio de que todo vale en el amor y en la guerra. “Welcome to the war” dice

el Fiscal de Distrito para justificar la excarcelación de Marzin ante el reclamo de Ray; la maternidad ni siquiera necesita aclaración. Desde la escena en que Ray descubre que la víctima es la hija de su compañera Jess (Julia Roberts) y ella corre a abrazar el cadáver –un desborde de dos minutos completos que contrasta con la sobria y breve mirada conmovida de Bejamín en *El secreto*– queda establecido que es imposible no empatizar con el dolor de una madre. La justicia por mano propia que comparten las dos películas cambia necesariamente junto con quien la ejerce: no hace falta recalcar la naturaleza desmesurada del amor porque se trata de un amor de madre, por demás dedicada y hasta capaz de declarar que su hija era o es su única pasión, un modelo del rol y del vínculo que también es representativo de la moral de la película. Pero también, y sobre todo, la justicia por mano propia es diferente donde existe la pena de muerte. La comparación con la cadena perpetua o, en su variante doméstica, entre el asesinato y la reclusión de por vida, está en las dos películas. En las dos el justiciero desacredita la posibilidad hipotética de matar al asesino con el mismo argumento: la muerte no es justa porque no equipara el sufrimiento que infligieron. En ambas, el secuestro del asesino es una forma de venganza reparatoria. *Secret in Their Eyes*, sin embargo, necesita un final suplementario en el que Ray convence o induce a Jess a matar a Marzin. La muerte termina siendo más justa porque es más humanitaria que el estado de aislamiento total en el que vive el prisionero y sobre todo porque, como señala Ray, no es una condena también para la carcelera.

La relación entre la justicia por mano propia y la institucional es el núcleo de la diferencia entre ambas películas. *El secreto de sus ojos* retoma la vía alternativa de justicia que ofrece *Nueve reinas* de acuerdo con Visconti (2017). En línea con otras películas del período, según la autora, la representación del poder se orienta hacia personajes honestos que tratan de hacer justicia, se sobreentiende que en contra de otros o de instituciones enteras que han perdido legitimidad para ellos y para los espectadores. *Secret*, en cambio, es la historia de la redención de la institución a través de la restauración de la confianza de Ray, quien dice haberse dedicado a la actividad privada por el mismo desencanto que lo llevó a emprender una búsqueda extraoficial del culpable: “badge lost its charm for me”. Si en el pasado la institución policial había puesto la lucha contra el terrorismo antes que la justicia común a través de procedimientos cuestionables, la reapertura del caso en el presente ofrece la oportunidad de demostrar que la institución es capaz de actuar correctamente. Como en *Criminal*, el accionar institucional coincide con la moral de los personajes. Son ellos mismos, Ray y Jess, quienes deben interrumpir la búsqueda legal para encubrir sus excesos; son ellos quienes se acoplan a lo que establece la ley: la muerte es mejor que la reclusión perpetua. En *El secreto* la única reparación posible es por vía sentimental. Benjamín vuelve sobre el caso para escribir una novela, no para actuar desde una institución a la que ya no pertenece porque está jubilado, y para reencontrarse con su amor perdido. La diferencia entre las dos películas es también de género: el romance entre Ray y Claire es más lateral que el de Irene y Benjamín que ocupa una segunda trama paralela. Lo sentimental, en todo caso, se desplaza a la

relación personal entre Ray y Jess que intensifica el compromiso personal con la resolución del crimen y que también recupera la amistad Benjamín/Pablo que no existe entre Ray y Bumpy. Los dos filmes recurren a metáforas visuales bastante evidentes: *Secret* termina con la imagen de una pala cavando en el jardín de Jess y el sonido de la tierra removida para enterrar a Marzin; *El secreto*, con una puerta que se cierra sobre Benjamín e Irene en su despacho. La única clausura corresponde a la subtrama romántica y personal, no hay resolución del caso como no hay reelaboración del pasado político.

En diferentes grados y cada cual a su modo, estas dos *remakes* de filmes comerciales argentinos exceden la producción de versiones aptas para un público que no lee subtítulos. Constituyen, en cambio, desviaciones del modelo original. El proceso parece repetir el que los estudios culturales, subalternos y cierto comparatismo ven en la forma que tienen las culturas periféricas de apropiarse de los productos de las centrales. Sin embargo, su sentido cambia al cambiar la dirección. *Criminal* necesariamente desplaza el título original junto con el objeto de la estafa. En cambio, la elección de un título que define a los personajes desde la ley –en lugar de algo similar al más neutro “Farsantes” del guion original de Bielinsky– establece también las coordenadas ideológicas de la película: la condena al estafador en términos legales antes que morales y la sanción por parte de la policía en conjunción con la venganza privada. Esta apropiación no subvierte sino que domestica al impedir cualquier desviación de la norma apelando a una institución que aprovecha para exaltar, lo mismo que *Secret in Their Eyes* conseguía con las variaciones sobre la trama de *El secreto de sus ojos*.

Puede resultar una paradoja que esta *remake*, que de las dos es la que mayores y más significativos cambios introduce, haya mantenido el título con la sola elisión el artículo inicial “the” y que incluso haya conservado el “their” junto con la ambigüedad que eliminó de la trama. En *El secreto*, “sus” remite a varios pares de ojos y a varios secretos. Los ojos de Isidoro y la autoría del crimen, los de Morales y su forma de la venganza, pero también los de Irene y Benjamín y sus sentimientos a través del tiempo. Si el modo en que Isidoro mira a Liliana, la víctima, en las fotos, es central para señalarlo como asesino, la película empieza con un primer plano que recorta los ojos de Irene en una escena digna de melodrama que, sabemos después, es parte de la novela que Benjamín intenta escribir. Las dos miradas son sinécdoque de las dos tramas que la película desarrolla a la par. Esto no sucede en *Secret* que repite el modo en que se identifica al asesino pero limita el desarrollo de la historia de amor a un segundo plano y jamás la asocia visualmente a las miradas entre enamorados. La ambigüedad del título no remite a nada más que a la original traducida literalmente –“the” incluido– para el mercado de EE.UU., lo que puede dar cuenta de la voluntad de que se reconozca a la ganadora del Oscar detrás de la *remake*.

Toda transformación, o incluso su falta, es significativa más allá de que en estos casos no exista el propósito de que las películas sean vistas en confrontación o continuidad, sino de reemplazar una por otra. El análisis de los pares, en cambio, es un ejercicio crítico que busca desentrañar algunos me-

canismos del sistema mundial del cine y algunas diferencias entre los códigos y tradiciones cinematográficas que se manejan en sus diferentes puntos.

Bibliografía

Anderman, J. (2015). *Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires, Paidós.

Braudy, L. (1998). Afterword: Rethinking Remakes. En Horton A. y McDougal S.Y. (eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley, University of California.

Burucúa, C. (2013). La historia argentina va a los Oscar. Reflexiones acerca de los discursos históricos premiados por Hollywood. Marafiotti, R. (ed.). *Signos en el tiempo. Cine, historia y discurso*. Buenos Aires, Biblos, pp. 57-66.

Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines, UNGS-Biblioteca Nacional.

Eberwein, R. (1998). Remakes and Cultural Studies. En Horton A. y McDougal S.Y. (eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley, University of California.

Evans, J. (2014). Film Remakes, the Black Sheep of Translation. *Translation Studies*, vol. 7, núm. 3, pp. 300-314.

Horton A. y McDougal S.Y. (1998). Introduction. En Horton A. y McDougal S.Y. (eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley, University of California.

Mazdon, L. (2000). *Encore Hollywood. Remaking French Cinema*. London, British Film Institute.

Moretti, F. (2015). Planeta Hollywood. En *Lectura distante*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Rud, L. (2017). Estruendos, romances y clanes. La oferta cinematográfica de películas argentinas en los multicines de Buenos Aires (1997-2008). En *Imagofagia*, n°15.

Shaw, D. (ed.) (2007). *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*. Lanham, MD, EE.UU., Rowman & Littlefield.

Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh, Edinburgh University.

Visconti, M. (2017). *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Buenos Aires, CICCUS.

Mercedes Alonso es Profesora y Licenciada en Letras (UBA). Se desempeña como docente de Literatura en diversos niveles educativos y en la cátedra Géneros y Estilos Audiovisuales I de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la UNA.

meralonsa@gmail.com