

MEMORIA Y CINE EN ARGENTINA: UN ANÁLISIS
DE *EL SECRETO DE SUS OJOS*
(JUAN JOSÉ CAMPANELLA: 2009)

MEMORY AND FILM IN ARGENTINA: AN ANALYSIS
OF *EL SECRETO DE SUS OJOS*
(JUAN JOSÉ CAMPANELLA: 2009)

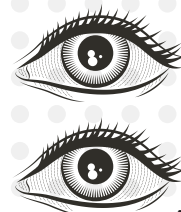


Isabel Lincoln Strange Reséndiz

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, línea Comunicación y cultura, por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Profesora de la Licenciatura y Posgrado de Comunicación de la Universidad Anáhuac Norte. Tiene diversas publicaciones sobre las relaciones entre el cine y la literatura. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

isabelincoln@hotmail.com

Recibido 28-06-18 * Aceptado 10-07-18 * Corregido 25-07-18



*Es evidente que estoy tan lejos de ser escritor
como de volverme basquetbolista a los sesenta años.*

EDUARDO SACHERI

*¿Cómo se hace para vivir una vida vacía?
¿Cómo se hace para una vida llena de nada?
¿Cómo se hace?*

BENJAMÍN ESPÓSITO

*Advertencia (Spoiler): El presente artículo anticipa fragmentos del filme,
se recomienda discreción por parte del lector.*

Resumen

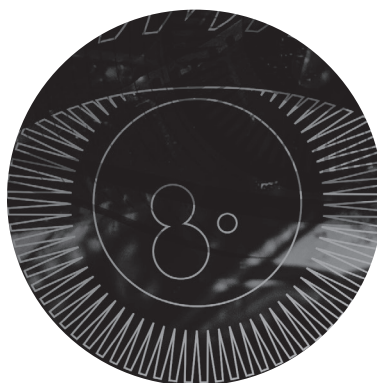
En el presente artículo se estudia el gobierno de María Estela Martínez de Perón durante los años de 1974-1975 y el tema de la memoria como un elemento fundamental para denunciar la represión ejercida por ese mismo gobierno. Asimismo, se analiza el filme *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), inspirado en la novela *La pregunta de sus ojos* (2005) de Eduardo Sacheri. En esta película, ambos temas son representados a través de los personajes.

Palabras clave: Memoria, cine, adaptación, represión, Argentina.

Abstract

*In this article I analyze the government of María Estela Martínez de Perón and the issue of memory as a fundamental element to denounce the repression exercised by that same government. Also, I study the film *The Secret in Their Eyes* (El secreto de sus ojos, Juan José Campanella, 2009), inspired by the novel (2005) written by Eduardo Sacheri. In this film, the themes of memory and repression are represented.*

Keywords: Memory, cinema, adaptation, repression, Argentina.



NOVELA Y FILME

El cine ha sido históricamente un instrumento de la memoria; permite a la sociedad recordar los hechos del pasado, muchas de las veces en su justa dimensión y otras de manera pobre o exagerada. Como medio de expresión artística, el cine es, por sí mismo, un instrumento de la historia. Tal como señaló Robert Rosenstone, ver cine basado en hechos históricos significa exponerse a los peores y mejores comportamientos humanos que se produjeron durante los momentos más oscuros de nuestra historia; considerar que el conocimiento histórico sólo proviene de objetos relacionados con la historia es ignorar la evidencia de tres canales principales de aprendizaje que proporciona el cine: los ojos, el cuerpo y el corazón (Rosenstone, 2009, p. 174)¹.

La dictadura militar en Argentina, resultado del golpe de Estado perpetrado por el General Jorge Rafael Videla el 24 de marzo de marzo de 1976, es, sin duda alguna, uno de los hechos más oscuros de la historia de la humanidad. Recordemos que las juntas militares, resultado del llamado Proceso de Reorganización Nacional², existieron hasta el 10 de diciembre de 1983, cuando Raúl Alfonsín fue declarado presidente electo. Durante este periodo, Argentina vivió una época de desaparicio-

1 En el texto de Robert Rosenstone *History on Film/Film on History*, se lee de manera textual lo siguiente: "To see these eighth films, to live through them, is to be exposed to some of the worst and the best of human behaviour as played out in an appalling regime during one of humanity's darkest ages. To considered the knowledge gains from that anything other historical is to ignore the evidence of three mayor conduits of learning—one's eyes, body and heart" (2013, p. 172).

2 Las juntas militares fueron cuatro. La primera de ellas inició en 1976 y se prolongó hasta 1980, a cargo del Teniente General Jorge Rafael Videla, el Almirante Emilio Massera y el Brigadier General Agosti. La segunda tuvo lugar entre 1980 y 1981, a cargo del Teniente General Roberto Viola, el Almirante Armando Lambruschini y el Brigadier General Omar Graffigna. La Tercera Junta existió de 1981 a 1982, con el Teniente General Leopoldo Galtieri, el Almirante Jorge Anaya y el Brigadier General Basilio Lami Dozo. Finalmente, la cuarta y última junta, de 1982 a 1983, estuvo en manos del Teniente General Cristino Nicolaides.

nes forzadas y genocidios, cuyas cifras oscilan entre los 30 mil y los 45 mil, según anota el diario *El País* (2016).

Más allá del número de desapariciones y asesinatos, la sociedad vivió años de miedo y censura durante la dictadura. Sin duda, estos hechos fueron recordados por los argentinos que se manifestaron de diversas maneras; hacia finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, surgió una serie de agrupaciones dedicadas a denunciar los crímenes cometidos por las Juntas Militares, como el de las Madres de Plaza de Mayo, las Abuelas de Plaza de Mayo, la Comisión Nacional de Desaparecidos (CONADEP), entre otras. Estos grupos lucharon de manera constante por hacer valer su voz a través de los medios de comunicación y las artes.

En el caso de la cinematografía argentina realizada de manera posterior a la dictadura, surgió una serie de filmes, documentales y de ficción, cuyos argumentos estaban inspirados en dicho suceso histórico. Por ejemplo, *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) relata la vida de un matrimonio que adopta una niña durante el régimen militar y que, al finalizar las juntas militares, se enfrenta al hecho de que la niña es resultado de las atrocidades cometidas por el Estado. Asimismo, surgió una serie de documentales, como *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1983) y *Las madres. The Mothers of Plaza de Mayo* (Susana Blaustein Muñoz y Lourdes Portillo, 1985). Estos filmes, entre otros, fueron premiados de manera internacional y llamaron la atención del mundo entero en torno al tema de la dictadura.

El secreto de sus ojos es una película del año 2009, dirigida por Juan José Campanella y basada en la novela *La pregunta de sus ojos* del escritor Eduardo Sacheri —quien también fue guionista de la cinta—, publicada por Alfaguara en 2005. La película fue merecedora de varios premios internacionales, como el Oscar a Mejor película en lengua extranjera, entregado el 2010; también recibió más de diez preseas Cóndor de Plata, que entrega la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina, en las categorías de Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor y Mejor Actriz.

La novela de Sacheri se publicó justo un año antes de que se cumplieran treinta años del golpe de Estado orquestado por el General Jorge Rafael Videla en marzo de 1976. Si bien el texto no se relaciona contextualmente con este suceso específico, sí da cuenta del deterioro del Estado

argentino a principios de la década de los setenta, cuando se comienza la represión ilegal, promovida por las filas peronistas.

La adaptación de toda novela al cine representa un reto para el director debido a sus múltiples implicaciones; más aún, cuando dicha novela está inspirada en sucesos históricos. Para Rosenstone, "Medir el tiempo contra el espacio, la pantalla contra la página, no es una tarea fácil"³ (Rosenstone; 2013: 67), por el contrario, tiene una serie de implicaciones. En este sentido, André Gaudreault y Phillippe Marion (2004), en "Transcription and Narrative Mediativity. The shakes of the Intermediality", apuntan una pregunta esencial al hablar de adaptación, ¿qué pasa cuando el sujeto artístico pasa de un medio a otro y cómo se materializa? Pasar un texto de un medio a otro implica una resistencia del material expresivo⁴ (p. 59); no obstante, la fábula y el *zyuzhet* permiten una coherente estructuración del texto. Para los autores, la fábula es lo que denomina las acciones que integran la historia, en el orden cronológico en que los hechos se encadenan; el *zyuzhet*⁵ (p. 63) es la estructuración lógica, independientemente del medio; su estructura puede materializarse en la novela, el teatro o el filme, y representa el ensamble de los motivos de la trama.

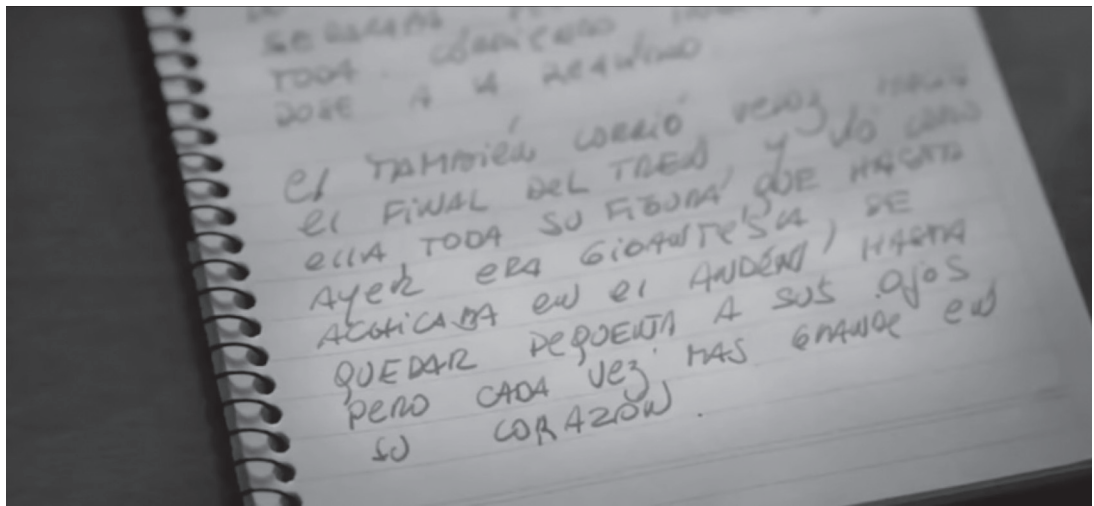
En el caso de este artículo, nos interesa concentrarnos, más que en el proceso de adaptación, en la estructuración lógica del relato en el filme. Por ello, en este trabajo se analiza el texto cinematográfico, más allá del texto literario. Empero, es necesario anotar que entre ambos, literario y filmico, existen ciertas diferencias que obviamente responden a las exigencias de su estructura lógica. La novela relata la historia del oficial de juzgado Benjamín Miguel Chaparro, quien también decide escribir una novela para ocupar su tiempo libre como recién jubilado y para cumplir un anhelo largamente postergado. Algunos de los personajes que aparecen en el texto original son omitidos en la película pero la esencia de los personajes principales permanece; el protagonista de la novela se encarna en la pantalla en Benjamín Espósito, un personaje con las mismas inquietudes y anhelos que el del texto literario. De esta manera, algunos elementos que son esenciales en la estructura lógica literaria se trasladan a la estructura lógica cinematográfica. Por ejemplo, y sin que

3 En el texto original de Rosenstone se expone lo siguiente: "*But measuring time against space, the screen against the page, it's not a easy task. Today in a film script, the rule-of-thumb is one page of the screenplay for one minute of the screen time*".

4 En el texto de Gaudreault y Marion se lee lo siguiente: "*the resistance of the expressive material*" (p. 59).

5 En el texto de Gaudreault y Marion se lee lo siguiente: "*The structuration of the zyuzhet is in logical terms, independent of the media, since the same zyuzhets structures could me materialized in a novel, a play or a film*" (p. 63). La traducción es mía.

éste sea un elemento específico del presente análisis, no podemos perder de vista que dentro del relato cinematográfico se estructura un metarrelato literario: la novela que escribe Benjamín Charro: "En realidad y muy en el fondo, sospecho que esta página que porfío en llenar de palabras va a terminar también como las diecinueve que las precedieron, hecha un bollo en el rincón opuesto de la pieza" (Sacheri, 2005, p. 11). Asimismo, en la película encontramos una situación similar; el espectador conoce los recuerdos de Espósito, mismos que vemos y dan coherencia al filme, y se enfrenta, además, al relato contenido en la novela (un metarrelato), mismo que lee y observa (lee los apuntes de la novela en la pantalla).



Una de las primeras tomas del filme en la que se leen los apuntes de Espósito

Realizar un estudio de la adaptación de la novela de Sacheri al filme de Campanella tiene varias implicaciones a considerar, como la estructuración de los personajes, tiempos, espacios, elementos discursivos y demás; la bibliografía sobre el tema es vasta y los métodos de análisis de un filme también. Por ello, y ya que las características de este texto no me permiten extenderme, en este artículo me concentraré en aquellos elementos que considero más significativos del filme y que están relacionados con la memoria y la estructura lógica del filme, como señalan Gaudreault y Marion.

EL SECRETO DE SUS OJOS, REPRESIÓN Y MEMORIA

La película relata la historia de Benjamín Espósito (Ricardo Darín), un oficial jubilado del Juz-

gado de Buenos Aires, quien, una vez retirado, inicia la redacción de una novela sobre los hechos ocurridos veinticinco años antes, en torno a la violación y el asesinato de Liliana Coloto (Carla Quevedo), una joven recién casada con el empleado bancario Ricardo Morales (Ricardo Rago). Espósito, en sus años de empleado en el juzgado, fue responsable de la investigación del caso y fue quien llevó a la cárcel al asesino de la joven, Isidoro Gómez (Javier Godino). Empero, la novela que escribe Espósito no sólo da cuenta del caso, sino que narra, de manera tangencial, la relación laboral y sentimental existente entre él y su jefa, la abogada Irene Menéndez Hastings (Soledad Villamil), así como su relación con su subordinado y amigo cercano Pablo Sandoval (Guillermo Francella).

La película inicia con la secuencia de una pareja que se despide en una estación de trenes. Las tomas son borrosas y la imagen es granulada, quizá con la intención de darle la sensación al espectador de que la despedida sucedió hace mucho tiempo. En la escena, se observa a la mujer caminar y correr junto al tren; entretanto, el hombre, en un plano subjetivo y *over shoulder*, la observa y trata de seguirla dentro del vagón, mientras el tren se aleja. La escena finaliza con un corte directo a un *close up* a la página de un cuaderno, en el que se lee justamente el suceso que acabamos de ver en pantalla; luego, una mano interviene tachando lo que se había escrito para, a continuación, dar paso a la toma en la que vemos al escritor en su labor.

Sin lugar a dudas, estas primeras escenas nos remiten al relato literario. En *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri, se expone el conflicto del escritor. La novela discurre entre el relato del escritor ficcional en primera persona, quien se enfrenta a la página en blanco, y la narración en primera persona del empleado judicial, oficial primero, de apellido Chaparro, quien se enfrenta a investigar la muerte de la joven Liliana. El cambio de voz narrativa que aparece en la novela también se ve reflejado en la pantalla.

El encuentro de Espósito con el cadáver de Liliana Coloto significará un cambio radical en la vida del personaje. Por un lado, en la novela, el relato de la descripción del cadáver se concentra en la mirada de Benjamín Chaparro, quien observa a la joven tirada en el piso con el anillo de bodas puesto, la habitación, las fotografías, lo objetos: "Igual no había modo de llegar hasta él, porque la cama ocupaba casi todo el recinto, y junto a ella yacía el cadáver, y cuando abrieron

el surco supuse que si no quería pasar por blando tenía que detenerme a mirar a la muerta” (Sacheri, 2005, p. 21). Por otro lado, la escena cinematográfica expone aquello que observa Espósito cuando llega a la escena del crimen, las fotografías en la pared y los muebles de la habitación. A través de una serie de *close ups*, el espectador identifica de manera visual al marido de la víctima y una aparente felicidad que aparece reflejada en los rostros de los jóvenes que forman parte de los retratos.

La secuencia anterior inicia con Espósito explicándole al inspector de policía Báez (José Luis Gioia) sobre lo “boludos” que pueden ser los empleados de los juzgados, mientras le solicita que por favor le diga al Juez Fortuna (Mario Alarcón) que ése no es su asunto. No obstante, al entrar a la habitación de Liliana Coloto, Espósito se queda mudo e impresionado por lo que ve; los ruidos y las voces son silenciadas, como si el personaje no pudiera escuchar y sólo pudiera concentrarse en mirar. El sonido es sustituido por una música de piano, en volumen muy bajo. Conforme avanza la escena, la voz del Inspector Báez va recobrando volumen, hasta que lo escucha decir que irá a ver al marido de la joven asesinada, Ricardo Morales; Espósito le responde que él lo acompañará y observa, antes de salir de la habitación, cómo el cuerpo de la mujer es cubierto con una cobija.



De esta manera inicia el conflicto que Espósito no podrá resolver a lo largo de su vida, que lo llevará a preguntarse por qué ha llevado una vida vacía y la razón que lo motiva a escribir la novela. No obstante, más allá de la propia muerte de Liliana Coloto, su inquietud se sustenta en el amor del marido de la joven, una cuestión que Espósito comprende casi desde el inicio del relato. La escena en la que él y el inspector Báez visitan por primera vez a Ricardo Morales para informarle del asesinato de Liliana, inicia con una panorámica de las ventanas del edificio. La toma corta a una toma fija, plano cerrado, del rostro del joven recibiendo la noticia y siendo interrogado, pero con el rostro entristecido de Espósito al fondo que escucha, simplemente, lo que Ricardo les explica: que él y su esposa tenían una rutina y veían juntos el show *Los tres chiflados* porque a ella el programa la hacía reír.

A partir de este momento, y en sus encuentros subsecuentes con Ricardo, Espósito comprenderá que el amor que existía entre la pareja, especialmente el amor que sentía Ricardo por Liliana, debe bastar para encontrar al asesino y para no olvidar lo ocurrido, tal como se lo

explica él a Irene cuando le pide que abra nuevamente la causa: "Usted no sabe lo que es el amor de ese tipo. Conmueve. Es como si la muerte de la mujer lo hubiese dejado ahí detenido para siempre, eterno. ¿Me entiende? Tenés que ver lo que son los ojos de él. Están en estado de amor puro. ¿Usted se imagina lo que es un amor así? Sin el desgaste de lo obligatorio, de lo cotidiano". De hecho, esta explicación es la que convence a Irene a reabrir la causa. Empero, los ojos y, particularmente la mirada, serán los elementos que le permitirán a Espósito identificar al asesino de Liliana Coloto en la escena en la que se encuentra en la casa de Ricardo Morales y éste le muestra las fotos de la joven.

Lo mencionado en el párrafo anterior nos lleva a reflexionar sobre la importancia que la memoria tiene en el relato; pareciera que la mirada y la memoria son elementos que se encuentran estre-



La fotografía del álbum de Liliana Coloto en la que Espósito identifica al asesino a la izquierda de la misma.



La mirada del asesino en un *Close Up* a la fotografía.

chamente relacionados. Espósito explica que no puede olvidar lo sucedido en aquel entonces y que, especialmente, no pudo olvidar el caso del asesinato de Liliana. Este acto nos remite directamente a la memoria y es una representación simbólica de lo que pasó con la sociedad argentina después de los golpes de Estado de 1966 y 1976. Tengamos presente que en una de las escenas de la película, Irene y Espósito se encuentran tomando un café mientras miran las fotografías de la reunión por el compromiso de Irene, y ella le dice: "Vos te sentirás en el final de tu vida y querrás mirar para atrás pero yo no puedo. Yo tengo que ir a trabajar todos los días y vivir con esto que no sé si será la justicia pero es una justicia. Y al final del día tengo que volver a mi casa, vivir con mi marido y con mis hijos que adoro. Mi vida entera fue mirar para adelante. Atrás no es mi jurisdicción. Qué causa, por Dios. No se muere nunca". Lo curioso en este sentido es que, mientras la pareja conversa sobre el pasado y el presente, de manera visual se establece un vínculo entre la mirada que dirige Isidoro Gómez a Liliana Coloto en las fotografías mencionadas y la mirada que lanza Espósito a Irene en las fotografías del compromiso. Es decir, los dos personajes masculinos son colocados a la derecha de la imagen y los dos personajes femeninos a la izquierda.

De hecho, en la escena en la que Irene y Espósito discuten el tema de las fotografías, cuando él descubre que Isidoro es el asesino, ella le dice que siempre le pareció un delirio eso de las fo-



Close up a la fotografía del compromiso de Irene; Espósito aparece a la derecha.



tografías, a lo que él le responde: “Yo creo que es por el tema de las miradas. Vos veías a este pibe, mirando a esta mujer adorándola. Los ojos hablan”. Justamente, es la mirada que dirige Espósito a Irene.

Estos recuerdos representados a través de la imagen se relacionan con el tema de la memoria; tener presente el pasado para evitar la repetición de sucesos atroces en un futuro: “Es decir, no sólo se trata de contar la historia, de transmitirla o de utilizar la ciencia para el análisis de lo ocurrido en algunos sitios, sino que todo tipo de expresión artística es colocada al servicio de la reconstrucción del pasado, la construcción del presente, y de una memoria colectiva, en permanente construcción” (Asamblea Permanente, 2011, p. 68). El hecho de que Espósito insista en recordar la causa, en escribirla, representa su necesidad constante de no repetir el pasado y recordar los errores cometidos veinticinco años antes, tal como se lo dice a Irene, después de que ella lee la escena de la despedida del tren en su novela: “Ves, no quiero dejar pasar todo de nuevo. ¿Cómo puede ser? ¿Cómo puede ser que no haga nada? Hace veinticinco años que me pregunto y hace veinticinco años que me contesto lo mismo: dejá, fue otra vida, ya está, no preguntes, no pienses. No fue otra vida. Fue ésta. Es ésta. Ahora quiero entender todo. ¿Cómo se hace para vivir una vida vacía? ¿Cómo se hace para una vida llena de nada? ¿Cómo se hace?”. La crisis emocional de Espósito coincide con la crisis nacional argentina del gobierno de María Estela Martínez de Perón (Isabel Perón). En este sentido, Carlos Altamirano, en su artículo “Pasado presente”, apunta que la construcción de una memoria colectiva tiene siempre algo de batalla por el nombre que debe darse a los hechos; Espósito, como novelista, vive en un conflicto porque no sabe qué nombre darle a los hechos: “Temo” o “Te amo”, como apunta en sus notas para estructurar la historia de su novela. Según explica Altamirano, “la denominación que se escoja entraña un juicio” (Altamirano, 2017, p. 22). Si bien la intención de Espósito es recordar, ésta se relaciona, como mencioné, no sólo con la causa de Liliana Coloto, sino con la totalidad de su vida.

Por otro lado, el tema de la memoria también es importante para Sacheri y para sus personajes; de hecho, en la dedicatoria de la novela se lee lo siguiente: “A mi abuelita Nelly. Por enseñarme lo valioso que es conservar y compartir la memoria” (Sacheri, 2005, p. 3). De la misma manera, el Benjamín literario (como el Espósito de la película) también siente una inquietud

constante por recordar: “No estoy demasiado seguro de los motivos que me llevan a escribir la historia de Ricardo Morales después de tantos años. Podría decir que lo que le pasó a ese hombre siempre ejerció en mí una oscura fascinación, como si me diera la oportunidad de ver reflejados, en esa vida destrozada por el dolor y la tragedia, los fantasmas de mis propios miedos” (Sacheri, 2005, p. 9). Para Chaparro, resolver los sucesos del pasado significa comprender los hechos de su vida presente.

Asimismo, no hay que perder de vista los elementos que van conformando la novela de Espósito debido a que no se trata sólo de recuerdos, sino de una serie de documentos que le permiten ir recuperando y comprendiendo los sucesos del pasado y estructurarlos en una novela, tal como se señala en *Memoria y dictadura: un espacio para la reflexión desde los Derechos Humanos*: “Este pasado se conforma no sólo por los recuerdos, documentos o fotografías que cada sujeto en sentido singular trae consigo sino también por los sujetos como colectivo, con un contexto social determinado y en el cual se producen contradicciones, rivalidades y tensiones propias de todo espacio social” (2011, p. 68). En el filme, tanto las fotografías que le muestra Irene a Espósito sobre su compromiso, así como las fotografías que Ricardo Gómez le enseña cuando está investigando la causa, hasta las propias fotografías de su casa y los documentos que le ayudaron a resolver el caso de Liliana Coloto, le permitirán a Espósito recuperar el pasado y estructurar el relato del presente.

Además, en la película existen diversas referencias intertextuales que dan cuenta del momento histórico en el que se realiza la acción. Como mencioné, Ricardo Gómez explica que él y Liliana solían ver juntos *Los tres chiflados*, una serie de televisión que inició su transmisión en Latinoamérica durante la década de los setenta. Asimismo, cuando el inspector Báez busca a Isidoro Gómez en su lugar de trabajo, se presenta como Mike Hammer, el personaje de la famosa historietita de Mickey Spillane que fue llevada a la televisión en 1958. El hecho de que en el filme existan estas referencias a programas de televisión da cuenta de la crisis que vivía la industria cinematográfica durante la primera mitad de la década de los setenta, cuando disminuyó la producción del cine nacional, resultado del gobierno de Isabel Perón, y la sociedad pasaba más tiempo frente al televisor.

Asimismo, no podemos olvidar todas las referencias que existen a jugadores de fútbol soccer pertenecientes al Racing durante la década de los sesenta, como Norberto Anido, Juan



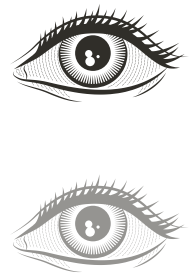
Carlos Mesías o Pedro Waldemar Manfredini, y que aparecen en las cartas que Isidoro envía a su madre. Eduardo Sacheri comprende que existe una estrecha relación entre este deporte, la política y la sociedad: “Muchas veces –demasiadas– el deporte refleja la vida en sus miserias. La reproduce en sus debilidades, en sus desequilibrios y sus injusticias. Los poderosos ganan, los débiles pierden, los millones fulguran, los tramposos triunfan, los mafiosos conspiran, los corruptos compean” (Sacheri, 2017, p. 1). En el filme, los nombres de los jugadores del Racing y su desempeño en el ambiente deportivo y en la cancha se convierten en un símil que ocupa el asesino para explicarle a su madre su estado de ánimo ante los sucesos de su vida cotidiana. Recordemos la escena en la que Espósito se encuentra con Sandoval en la cantina, cuando Escribano Andreta les explica quiénes son los mencionados en las cartas. Sandoval lee la primera carta: “Te juro que con lo que llovió quedé peor que Oleniak la vez aquella”, a lo que Andreta le responde: “Juan Carlos Oleniak. Debutó en el Racing en el año 60 [...] En un clásico con el San Lorenzo, le dieron un empujón, lo metieron de cabeza en el foso y salió todo empapado”. Este diálogo permite que Espósito y Sandoval noten que Isidoro Gómez es un fanático del Racing, por lo que deciden buscarlo en el estadio donde se jugará el siguiente partido del equipo; finalmente, la “pasión” del asesino Isidoro lo lleva a su captura.

Por otro lado, siguiendo con la línea de las relaciones intertextuales, debemos recordar que en la secuencia en la que Ricardo Morales, Irene y Espósito se encuentran viendo la televisión, cada uno en su respectiva casa, en las noticias aparece la presidenta María Estela Martínez de Perón, quien realmente visitó la comunidad de Lobos, provincia de Buenos Aires; en las tomas de la televisión, las voces de fondo en la nota informativa gritan de manera repetida “¡Isabel! ¡Isabel!”, nombre con el que se le conocía de manera popular a la presidenta.

La escena es reveladora, tanto para los personajes dentro del relato como para el espectador. Ricar-



María Estela Martínez de Perón dando una entrevista a los medios; atrás de ella, de perfil, Isidoro Gómez, el asesino de Liliana Coloto.



do, Espósito e Irene identifican a Isidoro Gómez parado detrás de la presidenta, mientras ella da un discurso frente a las cámaras de televisión sobre la protección a los niños. La escena es simbólicamente representativa de la vida política y social de la Argentina durante la década de los setenta debido a que se presenta a Martínez Perón como la representación del Estado y, detrás de ella, al asesinato de Liliana como la descomposición social de ese mismo gobierno; Isidoro encarna la corrupción, la impunidad, la violencia y el totalitarismo, resultados de los gobiernos posteriores a los golpes de Estado. En ese sentido, la sociedad civil sufrió las represiones más duras, sobre todo aquellos grupos que estaban decididos a denunciar la represión estatal.

No podemos perder de vista el hecho de que María Estela Martínez Perón llegó a la presidencia después del golpe del 28 de junio de 1966, orquestado por Juan Carlos Organía. Este golpe de Estado, conocido en la historia como la Revolución Argentina, optó por permitir la participación electoral, debido a la creciente inconformidad por parte del pueblo argentino, hacia el año de 1973, con el apoyo del peronismo y con el triunfo en las urnas de Héctor J. Cámpora. Ese mismo año, este último permitió elecciones libres en las que ganó la presidencia Juan Domingo Perón. María Estela Martínez Perón, esposa de Juan Domingo, fue nombrada vicepresidenta ese mismo año y quedó al frente de la nación un año después, al morir su marido.

En marzo de 1973, con el triunfo del peronismo y el breve gobierno de Héctor J. Cámpora, cristalizaron buena parte de estas expectativas de cambio, pero también tensaron hasta el límite el heterogéneo y contradictorio movimiento peronista que se abanderó tras la figura de un líder que, tras dieciocho años del exilio, volvió a ocupar la presidencia en octubre de aquel mismo año. Perón, en los escasos nueve meses de gobierno que antecedieron a su muerte, fue incapaz de contener el violento resquebrajamiento de la formación política que había fundado tres décadas antes (Lida, Crespo, Yankelevich, 2017, p. 11).



Esta escena de Isabelita Perón en los medios permite al espectador identificar el momento histórico en el que transcurre el relato. Es decir, se trata de los años de su gobierno, previos al golpe de Estado de 1976: "Los últimos meses del gobierno de *Isabelita* transcurrieron bajo la declaratoria de Estado de sitio y con un ejército habilitado constitucionalmente para combatir la insurgencia armada y la movilización popular" (Lida, Crespo, Yankelevich, 2007, p. 11). En la secuencia subsecuente se observa, justamente, que Isidoro Gómez es un asesino a sueldo que

respalda los intereses del gobierno. Recordemos que una vez que Irene y Espósito comprueban que el asesino fue dejado en libertad, acuden a la oficina de Romano (Mariano Argento), un servidor público, ex oficial del juzgado donde trabaja Espósito, para exigirle una explicación. Romano se burla de ellos y expone las razones en un diálogo que es sumamente representativo del contexto histórico. Romano le dice a Irene: "¿Gómez? ¿Gómez? Sí. Empezó con nosotros cuando estaba en la cárcel. Lo que hacía era llevar información, traer, espiar jóvenes guerrilleros. Pero anduvo muy bien, eh, sí hizo carrera. ¿Por qué? ¿No están de acuerdo?". La respuesta de Romano es un ejemplo simbólico y representativo del ambiente de represión que se vivió durante este momento histórico. En *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*, se anota lo siguiente: "La represión de las derechas peronistas contra las corrientes de la propia izquierda [...] fue ejercida desde el propio aparato estatal a través de comandos paramilitares orquestados y financiados por secretarías de Estado y por funcionarios del gobierno que presidía Isabel Martínez de Perón" (Lida, Crespo, Yankelevich, 2017, p. 11). Es decir, existía un estrecho vínculo entre los aparatos gubernamentales y los grupos de represión, tal como se muestra en el filme.

Irene, sorprendida ante la respuesta de Romano, le dice: "¿Usted se da cuenta de lo que está diciendo? Es un asesino convicto y confeso". A lo que Romano responde:

Será, será, sí. Pero también es una persona inteligente y de coraje, capaz de entrar en una casa y hacer lo que hay que hacer. Además la vida personal de él, honestamente no, con todo lo subversivo que hay dando vuelta, nos tiene sin cuidado. Si vamos a ir con los buenos solamente [...] Doctora, honestamente no se ofenda, no puede hacer nada. Lo que sí puede hacer es quedarse en su oficina, sentadita, mirar y aprender. Porque la Argentina que se viene no se aprende en Harvard.

Es importante considerar que los líderes militares del golpe de Estado de marzo de 1976 se afianzan en el poder de manera posterior al golpe de Estado de 1966 y, específicamente, durante el gobierno de María Estela Martínez Perón. Jorge Rafael Videla logró el cargo de General de Brigada en 1971 y alcanzó el grado de General de División en octubre de 1975. Por lo tanto, lo que le dice Romano a Irene da cuenta del incipiente golpe de Estado y de la ideología política que manejaría el siguiente gobierno militar. Efectivamente, esa Argentina que vendría en 1976, no se aprendía en Harvard ni en ningún otro lado, debido a que ninguno de los golpes de Estado previos que había vivido la



nación había sido tan feroz y violento. De manera simbólica, esto se observa en la película cuando Irene y Espósito se encuentran en un elevador e Isidoro interrumpe amenazándolos, de manera velada, con un arma.

Además, la causa de Liliana Coloto tiene un impacto mayor en la vida de Espósito debido a que el



Isidoro, Irene y Espósito en el elevador.

caso derivó en el asesinato de su amigo Pablo Sandoval. A lo largo del filme, este personaje va proporcionando una serie de claves para encontrar al asesino de Liliana Coloto y, a la vez, le permite a Espósito aceptar su enamoramiento por Irene. Sandoval y Espósito son amigos cercanos y su muerte es un suceso esencial.

Sandoval tiene una pasión, como él mismo la llama, que es al mismo tiempo un problema: es un alcohólico empedernido. No obstante, es asesinado por equivocación; un grupo de represores del Estado van en busca de Espósito y se encuentran con Sandoval, quien se hace pasar por su amigo y recibe varios disparos. De esta forma, se confirma la idea que Romano le dice a Irene sobre Isidoro: “Es capaz de entrar a una casa y hacer lo que hay que hacer”.

El final del filme es impredecible para el espectador: Ricardo Morales, el esposo de Liliana Coloto, hace cumplir la sentencia de cadena perpetua y mantiene encerrado en su casa a Isidoro Gómez, el asesino de su esposa, por veinticinco años. Pero ¿qué implica la desaparición de Isidoro Gómez? Nadie pregunta por él; Ricardo Morales menciona: “Me deshice del cuerpo y evidentemente nadie lo extrañó demasiado”. Se entiende que no hay denuncias de su desaparición y que no hay evidencias de que haya sido asesinado. Este hecho también está estrechamente relacionado con un contexto en el que, como mencioné, existieron más de treinta mil desapariciones; Isidoro Gómez puede ser, simplemente, uno más.



Analizar un filme o una novela que plantea una crítica política siempre es complicado, sobre todo cuando los personajes se estructuran como sujetos que están estrechamente relacionados con su contexto y que, a la vez, tienen una mirada crítica ante lo que sucede a su alrededor. Juan José Campanella supo llevar a buen término la novela de Eduardo Sacheri; no obstante, no debemos perder de vista que se trató de un trabajo de creación compartido, debido a que el propio Sacheri trabajó como guionista del filme.

El gobierno de María Estela Martínez Perón es uno de los ejemplos más claros del impacto que pueden tener los gobiernos totalitarios en América Latina. Generalmente, el recuerdo de la dictadura lleva a la memoria colectiva a pensar en el golpe de Estado de 1976. Sin embargo, *El secreto de sus ojos* es un filme que nos permite observar y comprender que el Proceso de Regeneración Nacional se fue gestando con el golpe de Estado de 1966 y con la posterior participación de María Estela Martínez al frente de la nación argentina.

Como bien señala Rosenstone, y como mencioné al principio de este artículo, el cine permite a los espectadores aproximarse a la historia de manera sensible; les permite vivir los hechos y sensibilizarse ante los sucesos más oscuros de la historia. Asimismo, es una herramienta fundamental para compartir la memoria.

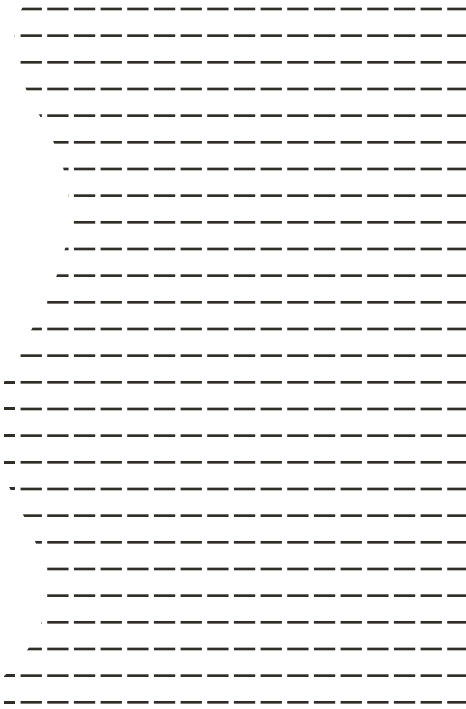
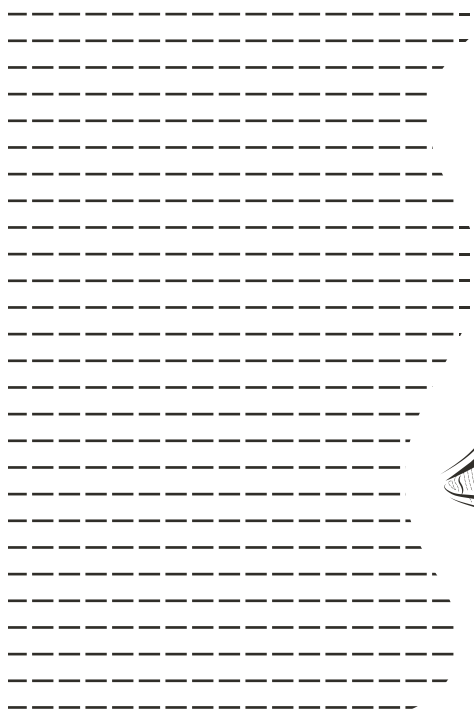
El secreto de sus ojos plantea una pregunta al espectador, "¿cómo se hace para vivir una vida vacía?". El vacío lo van llenando los personajes de manera paulatina, mientras encuentra las respuestas a sus preguntas. Benjamín Espósito comprende que el conocimiento del pasado implica la continuidad de su presente y su futuro al lado del amor de su vida, Irene.

Sin más, espero que el presente artículo le permita al lector comprender la importancia del cine en la conservación de la memoria. Sin lugar a dudas, el filme de Juan José Campanella merece una serie de análisis posteriores debido a que ofrece diversas perspectivas de estudio; este artículo es sólo una mirada que pretende contribuir a la comprensión y la importancia de la memoria.



FUENTES DE CONSULTA

- ALTAMIRANO, C. (2007). Pasado presente. En C. E. Lida, H. Crespo y P. Yankelevich (Comps.). *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado* (pp. 17-34). México: El Colegio de México.
- ASAMBLEA PERMANENTE POR LOS DERECHOS HUMANOS (2011). *Memoria y dictadura: un espacio para la reflexión desde los Derechos Humanos*. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria .
- CAMPANELLA, J. J. (2009). *El secreto de sus ojos*. Argentina: Tornasol Films.
- DE RIZ, L. (2007). De la movilización popular al aniquilamiento (1973-1976). En C. E. Lida, H. Crespo y P. Yankelevich (Comps.). *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado* (pp. 35-58). México: El Colegio de México.
- EL PAÍS (2016). Polémica en Argentina por las cifras de desaparecidos de la dictadura. *El País*, recuperado el 25 de abril de 2018 de https://el-pais.com/internacional/2016/01/27/argentina/1453931104_458651.html
- GAUDREAU, A. y Marion, Ph. (2004). Transcriture and Narrative Mediatitics. The shakes of the Intermediality. En R. Stam & A. Reaengo (Eds.). *A Companion to Literature and Film* (pp. 58-70). Oxford: Blackweel Publishing.
<https://doi.org/10.1002/9780470999127.ch4>
- LIDA, C. E., H. Crespo y P. Yankelevich (Comps.) (2007). *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. México: El Colegio de México.
- ROSENSTONE, R. A. (2013). *History on Film/Film on History*. New York: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315833019>
- SACHERI, E. (2005). *La pregunta de sus ojos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SACHERI, E. (2017). Prólogo. En Gómez, C. *El partido rojo: La hazaña más grande del fútbol argentino en medio de la más sangrienta dictadura*. Buenos Aires: Planeta.





Copyright (c) 2018 Isabel Lincoln Strange Reséndiz.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para **Compartir** —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y **Adaptar** el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe dar crédito a la obra original de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace de la obra.

[Resumen de la licencia](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) - [Texto completo de la licencia](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

