

De luz y de sombras: los fantasmas de la memoria en *El secreto de sus ojos*¹

DAVID GARCÍA-REYES

➤ De luz y de sombras: los fantasmas de la memoria en *El secreto de sus ojos*

La representación del recuerdo y la reflexión del pasado a través del análisis comparatista de la novela *La pregunta de sus ojos* (2005) de Eduardo Sacheri y del film *El secreto de su ojos* (2009) de Juan José Campanella permiten hacer una aproximación histórica a la Argentina entre las décadas de 1970 y 1990. Novela y film se ambientan en uno de los momentos históricos más convulsos y violentos vividos por el país austral. La literatura y el cine aportan una mirada distinta a la de la investigación histórica para indagar en las consecuencias que las violentas y represivas dictaduras latinoamericanas legaron a las generaciones futuras.

Palabras clave: cine y literatura argentinos; memoria; represión.

➤ Of Light and Shadows: The Ghosts of Memory in *The Secret in Their Eyes*

The comparative analysis of the novel *The Question of Their Eyes* (Eduardo Sacheri, 2005) and the film *The Secret of Their Eyes* (Juan José Campanella, 2009) through their representation of memory and the reflection about the past, allow describing the History of Argentina between the 1970s and 1990s. Novel and film show one of the most violent historical moments of this South American country. Literature and Cinema can be used to show a different history reading in order to show the consequences that several violent and repressive Latin American dictatorships has left to the present society and future generations.

Key Words: Argentinian Cinema and Literature; Memory; Repression.

1 * Artículo realizado bajo el auspicio de CONICYT-PFCHA/Doctorado Nacional/2017-21171064.

*Sus ojos se cerraron... y el mundo sigue andando,
su boca que era mía ya no me besa más,
se apagaron los ecos de su reír sonoro
y es cruel este silencio que me hace tanto mal*

Alfredo LE PERA y Carlos GARDEL,
Sus ojos se cerraron

El sendero bifurcado de la memoria. De *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri a *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella

En las muchas ideas fragmentarias que construyen una ficción, literaria o cinematográfica, suelen estar encerrados una serie de dispositivos que facilitan, al lector o al espectador, una forma de comprensión del relato. La novela *La pregunta de sus ojos* (2005) de Eduardo Sacheri se articula en torno a una narración que transita entre el narrador protagonista en primera persona, intercalándose un narrador omnisciente en tercera persona que domina la trama, ordenando de alguna manera algunas de las «subjetividades» que Benjamín Chaparro va revelando. En *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella, la narración extradiegética parece contaminada por las «subjetividades» que como autor literario aporta el protagonista al elaborar y escribir su novela. Ricardo Piglia (2000) consideraba que el arte de narrar era el arte de la duplicación y que, a través de una reflexión borgiana, toda historia cuenta una trama visible y al mismo tiempo, aparentemente distorsionada, una historia invisible. Tanto en la novela como en el film, la máxima de Piglia se cumple y con el “final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos” (2000: 124). La vinculación del film de Campanella con la dictadura argentina es inexacta, porque lo que interesa argumentalmente sucede antes. Se origina durante los gobiernos de Juan Domingo Perón (1973-1974) y María Estela Martínez (1974-1976), prefigurando la caza del “otro”: un prefacio del horror y el horror mismo del pistolero y la explosión de una violencia que buscaba acabar con los elementos peligrosos de la sociedad. La fragmentación ideológica del peronismo y la confrontación social cristalizaron en un conflicto nacional que fue enquistándose, en el que la propia gestión de Perón durante su exilio, su postrera administración y luego la ejecutada por Martínez de Perón alimentaron una profunda distancia social. La sucesora de Perón “se dedicó a parodiar fórmulas y gestos del líder muerto para capitalizar su herencia simbólica” (Romero, 2001: 200), deteriorando de forma paulatina cualquier posibilidad de pacto social y siendo destituida por la intervención golpista de los comandantes militares el 24 de marzo de 1976.

La narración, literaria y cinematográfica, presenta un arco temporal y una trama circular que conduce al lector y al espectador entre las décadas de los años setenta y los años noventa del siglo pasado. El trabajo de Rafael Malpartida (2011) elabora un exhaustivo y detallado análisis textual del film de Campanella y del proceso de adaptación llevado junto al novelista Sacheri. La obra literaria y el film se sirven de la escritura de una novela con la que el protagonista quiere esclarecer un crimen violento, aparentemente sin connotaciones políticas, aunque como todo hecho criminal en un contexto histórico de impunidad y represión se encuentra mediado por cuestiones ideológicas y políticas:

un juego metafictivo que incluía dos niveles narrativos: el primero, con narrador extradiegético y omnisciente, cuenta la historia de Benjamín Chaparro, secretario de juzgado que tras su jubilación se dispone a escribir una novela sobre un caso criminal que le dejó especialmente marcado, y sus dudas sobre cómo enfocar literariamente el relato y sobre sus posibilidades de ser correspondido por la jueza Irene, casada y madre de tres hijos, de la que lleva enamorado veinticinco años; el segundo nivel, con narrador intradieгético y presentado en capítulos alternos numerados (frente a los del otro nivel, que en lugar de numeración llevan títulos), contiene la propia novela que va escribiendo Benjamín sobre la violación y asesinato de Liliana Colotto¹, la búsqueda del responsable por parte de su viudo, Ricardo Morales, y la intervención en el caso por parte de Benjamín Chaparro, que descubre al criminal, Isidoro Gómez, y se ve envuelto en una oscura historia de venganza (Malpartida, 2011: 356).

Repensar los acontecimientos históricos de un país no sólo es una competencia de los historiadores, de los escritores afanados por dar una visión distinta de un período oscuro y socialmente mal digerido, no son solo los artistas plásticos o performáticos comprometidos con sacar a relucir la verdad de un pasado opacado por los criminales. Los documentalistas y por supuesto –por su proyección y difusión– los creadores cinematográficos y televisivos están obligados –moral y artísticamente– a bucear también en la memoria y aportar obras que estimulen y enriquezcan el debate. El film de Campanella cobra una importancia superlativa como dinamizador, porque

el trabajo de la memoria (personal e inevitablemente colectiva) debería problematizar los relatos clausurados y las narrativas cercanas a la pedagogía doctrinaria para, en ese titánico esfuerzo por repensar los usos y abusos de la imagen y la palabra, posibilitar que el espectador pueda perderse –y quizás nunca encontrarse– en el sugerente y hoy tan necesario juego de la interpretación de sentidos (Quílez, 2012a: 92).

Crear espacios en los que la memoria se oponga al discurso hegemónico o incluso cosmético de los procesos políticos transicionales –de la dictadura a la democracia– que niegan e incluso sepultan el recuerdo a las víctimas surge de una necesidad social. Los actuales ámbitos de recuperación de la memoria en los países del Cono Sur luchan contra el olvido de los crímenes perpetrados durante los regímenes dictatoriales, y se explican porque “la memoria se ha convertido en una obsesión cultural de monumentales proporciones en el mundo entero” (Huyssen, 2001: 20).

Eduardo Alfredo Sacheri (1967) y Juan José Campanella (1959) emprenden la adaptación de la novela del primero², y plantean un escenario con cambios operacionales que dinamizan la adaptación del

1 En el film aparece como Liliana Coloto.

2 Malpartida (2011: 356) apunta que Campanella elige una novela sin eco comercial. *La pregunta de sus ojos*, publicada originalmente por el sello porteño Galerna en 2005, vive un cambio en el título que es análogo al de *Ardiente Paciencia* (1985) de Antonio Skármeta, novela que tuvo una adaptación filmica previa a su publicación dirigida por el autor chileno (1983). Una década después, con el éxito de la segunda adaptación, *El cartero (y Pablo Neruda)* (*Il Postino*, Michael Radford, 1994), la novela pasa a ser *El cartero de Neruda*, fórmula editorial para asociar el libro con el impacto del film italiano. Este proceso de simbiosis comercial entre texto matricial y film busca replicar la amplia recepción del film en la novela, de esta forma la obra de Sacheri pasó a comercializarse por Alfaguara como *El secreto de sus ojos* al estrenarse el largometraje.



El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009)

texto literario. No son cambios menores porque el propio Campanella³ recurre a operadores tonales cromáticos y a la curva energética del relato audiovisual. El director dispone estos parámetros configurando un desplazamiento argumental, cronológico y estético en el que la película se emancipa del original. El tratamiento fotográfico obedece a una intencionalidad estética pero también a la construcción de una narración subjetiva a partir de la pátina del recuerdo idealizado de Benjamín, que en el film proyecta sus recuerdos, y la paleta de colores presenta una identificación con lo que su memoria atesora del pasado. La proyección de los recuerdos en la novela que escribe y su percepción quedan diferenciadas en la narración literaria y en el film, incluso Irene al leer un avance del borrador de la novela reflexiona sobre el recuerdo y la realidad.

La pregunta de sus ojos narra sucesos entre finales de los años sesenta y finales de los noventa del siglo pasado. Benjamín Chaparro, prosecretario judicial jubilado, comienza a escribir una novela con la intención de esclarecer el paradero de un criminal desaparecido e impune y simultáneamente ajustar cuentas con su propio pasado, redimirse tras dos largas relaciones sentimentales fallidas y un amor secretamente anhelado. El caso que le obsesiona ha marcado indefectiblemente su vida y es por ello que emprende una búsqueda para superar y asimilar los recuerdos. La novela y el film argentinos vienen a ordenar fragmentos de la memoria, no la que se basa en una historia más o menos aprendida e impuesta, sino esa historia vivida y que en el caso del film ni siquiera recurre a dar al espectador referencias cronológicas por medio de intertítulos (Halbwachs, 2004a: 60).

El tiempo histórico en el que se ambienta la obra literaria recorre desde 1968 a 1999: a finales de los años sesenta del siglo pasado la Argentina sufre lo que se ha denominado el *ensayo autoritario*,

3 En los comentarios de la edición videográfica (Cameo Media, 2009) el director explica que la curva energética en la narración resulta esencial, involucrando emocionalmente al espectador. Al ser un film mediado por la memoria, el cambio cromático de ambos tiempos (1976 y 1999) expone un presente más o menos desvaído, de paleta cromática baja, excepto los rojos asociados al personaje de Irene. En cambio en los recuerdos del pasado hay una asignación cromática más viva, potenciando verdes y rojos, vinculados a la evocación de cada recuerdo.

liderado por el general Juan Carlos Onganía (1966-1970), sistema institucional que como apunta el historiador Luis Alberto Romero marca un antes y un después en el que “las opciones se definieron y los conflictos de la sociedad, hasta entonces disimulados, pudieron desplegarse plenamente” (2001: 168). A posteriori vendrían otros jerarcas militares, un proceso electoral en marzo de 1973 que ganaría el peronista Héctor J. Cámpora hasta el regreso de Juan Domingo Perón en junio, que obtendría una amplia victoria en unas nuevas elecciones en septiembre de ese año con la dupla compuesta por Perón ejerciendo de presidente y su esposa María Estela Martínez como vicepresidenta. Martínez de Perón, conocida como *Isabelita*, se convertirá en presidenta a la muerte de Perón en julio de 1974. Es a partir de los últimos estertores del fracasado proyecto político de Isabelita donde arranca el film argentino. En la película el apellido del protagonista (Ricardo Darín) es Espósito y la cronología pasa a ser de 1976 a 1999. Los mayores cambios en los personajes son la implicación en la trama de Irene Hornos, estudiante de Derecho que en la novela comienza como meritoria de los Tribunales, pasando luego a ser secretaria judicial y por último convertida en jueza. La Irene de la película (Soledad Villamil) se apellida Menéndez Hastings y es doctora en Leyes por Harvard cuando llega como juez instructora al Juzgado Nacional de Primera Instancia en lo Criminal. La implicación del personaje de Irene⁴ en la historia policial va en desmedro de personajes como Pablo Sandoval (Guillermo Francella) y principalmente del policía Alfredo Báez, que en la novela cumple un papel capital en el desarrollo del relato *noir*.

Además de las obvias condensaciones, supresiones o compresiones, llaman la atención las diferencias en el apresamiento de Isidoro Gómez (Javier Godino) –en la novela se produce en un tren y en el film en la espectacular escena del partido⁵ en el estadio Tomás Adolfo Ducó, “El Palacio” del Club Atlético Huracán,



El secreto de su ojos (Juan José Campanella, 2009)

4 En opinión de Sacheri, en su doble estatuto de autor de la novela y coautor del libreto cinematográfico, “los personajes, en el trasvase de la literatura al cine, se complejizaron con la mirada de Campanella” (Matías Repar, Entrevista a Sacheri s. p.). La nueva Irene que encarna Villamil –un *desideratum* y no un personaje con auténtica textura en Sacheri– es el gran hallazgo del relato fílmico, y las sutiles adiciones de motivos como las puertas, las dilogías o la máquina de escribir mutilada, trabaron a la perfección dos tiempos de una misma historia con la que mostrar admirablemente “cómo vivir una vida vacía” (Malpartida, 2011: 373).

5 Campanella (Cameo Media, 2009) planteó narrativamente la escena del estadio como un elemento que eleva la intensidad del relato, pues consideraba que la curva energética del largometraje estaba bajando, favoreciendo la secuencia la intensidad y la variación.

que juega con el equipo del que es apasionado hincha Gómez, el Racing de Avellaneda— junto al desenlace final de la historia policial —en el libro Benjamín va a la finca avisado por el viudo, que le anuncia que lo encontrará muerto y que tendrá que hacerle un último favor, en el film en cambio el espectador encuentra al personaje de Morales vivo y descubre el secreto que ha guardado durante veinticinco años—.

El discurso del recuerdo, lo que la memoria de Benjamín teje para componer una novela, viene marcado por una escena que es el clímax de la película. De gran significación enunciativa, la escena del estadio de fútbol está armada digitalmente como un plano secuencia que se acopla en la sala de montaje, suturándose en base a las huellas que han quedado marcadas por el recuerdo del funcionario jubilado. A modo de narrador omnisciente, el protagonista nos ofrece las imágenes restrictivas que la memoria ha perpetuado o el recuerdo ha reconstruido o proyectado para su novela, algo recurrente en el film y que posee una gran importancia a la hora de entender cómo el relato de Benjamín desentraña no sólo el caso policial sino también la propia vida de los personajes.

Ambos textos proponen una profunda introspección de lo que supone la impunidad y se adentran en un proceso en el que “el peronismo resultó permeable a múltiples discursos, provenientes del catolicismo y el nacionalismo, del revisionismo y también de la izquierda” (Romero, 2001: 181). Novela y film comparten un contexto histórico con el clima de represión y persecución política sufrido por la Argentina antes y durante la dictadura militar como escenario. La represión de toda idea considerada subversiva desde los ámbitos más conservadores del peronismo llevó a la aniquilación de toda forma de resistencia. La película de Campanella⁶ no explicita el conflicto de Argentina en esos años: tangencialmente se percibe el clima de inseguridad y violencia; pese a ser un film de género policial está profundamente contaminado por la realidad social y el contexto histórico argentino de las últimas décadas, y así viene precedido por su descripción literaria:

*La verdad. Qué cosa jodida que es a veces la verdad. Con Sandoval hablábamos mucho de todo el asunto de la violencia política y de la represión. Sobre todo desde la muerte de Perón en adelante. Ahora aparecían menos cadáveres en los descampados. Evidentemente los asesinos habían perfeccionado su estilo. Trabajando en la Justicia Criminal estábamos demasiado lejos de los hechos como para saberlos al dedillo, pero lo suficientemente cerca como para intuirlos. No hacía falta ser adivinos, tampoco. Todos los días veíamos detener gente, por ahí. O nos llegaba el dato. Sin embargo esos detenidos jamás llegaban a la alcaidía, jamás su-
bían a declarar a los juzgados, jamás eran trasladados después a Devoto o a Caseros (Sacheri, 2009: 231).*

Represión y memoria: (m)atando cabos

La historia oficial (1985) de Luis Puenzo, *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, *El exilio de Gardel (Tangos)* (1985) o *Sur* (1988) de Fernando Pino Solanas se adentran en los hijos robados de los desaparecidos, la represión de los jóvenes durante la dictadura y el drama de los que marcharon al exilio por cuestiones ideológicas. Del período inmediato de la posdictadura, son los referidos epi-

6 El director argentino considera que es el espectador el que debe conocer o interesarse por el contexto histórico (Cameo Media, 2009). Campanella da unas pautas, pero no le corresponde a la película explicar la situación de la Argentina de la época, que por otra parte no mejora el relato, sino que puede distraer la comprensión del mismo y deja a criterio de cada espectador esa búsqueda de las fuentes.

tomes de un cine que se ocupa de acercar al espectador argentino (y global) a un ámbito incómodo y poco transitado. La profundidad de las citadas películas subyace en que se convierten en reflexiones profundas sobre la responsabilidad moral de una nación, de una sociedad, que de forma mayoritaria se resignó a la situación, evitando pronunciarse o huyendo, algo que se proyecta en la realidad histórica de la Alemania nazi o de la Francia colaboracionista de Vichy. Posteriormente vale la pena señalar *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), que pone el foco en la responsabilidad, la pasividad y la tolerancia social, junto a una supuesta ignorancia o desconocimiento de lo que pasaba que no era tal⁷. El cine de Puenzo u Olivera no convierten en victimarios a los argentinos, pero remecen a las sociedades latinoamericanas y a otros países del mundo con un debate abierto sobre la impunidad en tiempos de dictadura. Ignorar el hecho de la eliminación del otro, no sólo en términos físicos o vitales, también en términos de memoria e identidad, es hurtar a los descendientes de los desaparecidos el saber quiénes fueron sus familiares y cómo y por qué murieron. Las leyes o las iniciativas que vulneran o anulan el derecho a saber sólo perpetúan y magnifican aún más la ignominia de no reconocer el destino de las víctimas, una forma de negarles el recuerdo. Juan José Campanella rememora que

había un clima de violencia cotidiana [...] hasta el punto de que los asesinatos de sindicalistas, militares o gente corriente no llamaban la atención, se asumían con toda tranquilidad, como parte del entorno diario, sin más sobresaltos. También se notaba un incremento de la violencia en el discurso; todo un síntoma de lo que estaba por venir (Prieto, 2010).

Se pueden encontrar variados enfoques respecto al estudio de cómo el cine aborda la reflexión en torno al proceso que derivó en la dictadura argentina y al propio régimen de represión sufrido por el país austral entre 1976 y 1983. Propuestas que van desde el tratamiento de la dictadura militar argentina en el cine de ficción nacional a principios del siglo XXI (Kaiser, 2010); la reflexión de la posmemoria en clave documental (Quílez, 2012b); acercamientos al discurso de la memoria histórica a partir de la reflexión de la contemporaneidad (de la Cruz, 2012); estudios de género relacionados con el testimonio en cine documental y cine de ficción (Tega, 2014); el impacto mediático y la construcción discursiva de la represión a través del último cine argentino (Serelle, 2014); la perspectiva de la *guerra sucia* en la memoria histórica desde el campo del Derecho (Rush, 2014) o incluso el análisis de la representación de la dictadura a través de la literatura comparada (Macciuci, 2015).

En el estremecedor prólogo de *Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (1984), Ernesto Sabato, presidente de la comisión, describe un proceso de terror instaurado por los responsables políticos y militares de la dictadura, orgánico, sistematizado y ordenado para sepultar toda forma de pensamiento o resistencia opuesta a la de los rectores de dicho proceso:

¿Cómo no atribuirlo a una metodología del terror planificada por los altos mandos? ¿Cómo podrían haber sido cometidos por perversos que actuaban por su sola cuenta bajo un régimen rigurosamente mi-

7 Como infiere Kaiser: “30.000 personas no desaparecen porque un grupo de militares crueles decide tomar el poder. El terrorismo de Estado y las violaciones masivas a los derechos humanos necesitan del apoyo de la población civil, ya sea por colaboración directa o indiferencia cómplice. Amplios sectores de la sociedad colaboraron con –y se beneficiaron de– la dictadura militar” (2010: 109).

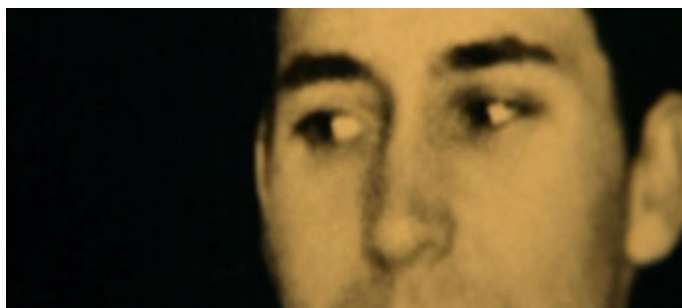
litar, con todos los poderes y medios de información que esto supone? ¿Cómo puede hablarse de «excesos individuales»? De nuestra información surge que esta tecnología del infierno fue llevada a cabo por sádicos pero regimentados ejecutores⁸.

La guerra sucia se sostuvo en la aplicación de medidas de neutralización, supresión y eliminación de los militantes, activistas, guerrilleros, simpatizantes de la izquierda argentina y personas próximas a los mismos a través de una maquinaria clandestina, pero socialmente notoria. Una arquitectura criminal promovida por los últimos gobiernos «democráticos» (1973-1976) y la dictadura militar (1976-1983), entramado articulado en torno al terrorismo de Estado que, desde 1973 hasta 1983, convirtió a la Argentina en un país en el que ser sospechoso empujaba a la huida y al exilio o conllevaba la tortura, la desaparición o la muerte. Un proceso de feroz represión, un genocidio con miles de desaparecidos, una acción terrorista articulada en cuatro momentos: secuestro, tortura, detención y ejecución (Romero, 2001: 208). En *La pregunta* y en *El secreto*, las cloacas del estado argentino se sirven de un psicópata que resultará ser una eficiente herramienta de represión y horror. Los dos momentos históricos en los que transcurre el film y parte de la novela, 1976 y 1999, son la antesala de dos hitos de gran transcendencia que marcan el devenir de los personajes del relato: la última dictadura militar argentina fue un régimen de terror, conocido por sus responsables como el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983); y la llegada a la presidencia de Argentina de Antonio De la Rúa (1999), cuya política cambiaria, para atenuar la recesión y el déficit fiscal de los gobiernos de Carlos Menem (1989-

1999), abocaría a la crisis de liquidez del conocido como *corralito*.

Al proponerse escribir una novela tras jubilarse, Benjamín Espósito busca redefinir su propia existencia y los fantasmas que le atenazan, aunque el “regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente” (Sarlo, 2005: 9). La violación y el asesinato de Liliana Coloto, maestra de escuela y joven esposa de Ricardo Morales (Pablo Rago), empleado de banca, es una herida abierta en Espósito que, con ayuda de la jueza Irene Menéndez Hastings, de su subordinado Pablo Sandoval y del Inspector de policía Báez, hará lo imposible para encontrar y juzgar al culpable. Como bien apunta

El secreto de su ojos (Juan José Campanella, 2009)



8 Disponible en <www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0002.htm>.

Peter Rush el cine sirve como reflexión para la “autocomprensión en el plano personal y en el plano colectivo” (2014: 106), sirviendo el recuerdo como forma catártica para asimilar lo indecible.

Campanella (Cameo Media, 2009) explica que enfatiza el impacto de Espósito al descubrir el cuerpo mutilado

y muerto de Liliana Coloto para concentrarse en un suceso, en una imagen que va a cambiar su vida para siempre. El director confirma que se concentra en mostrar los ojos, pues las miradas de los personajes dan más información que lo que se dice. De este modo es como Benjamín percibe a Gómez como potencial sospechoso.

En la novela es el padre de Liliana, Delfort Colotto, oriundo como ella de la ciudad norteña de San Miguel de Tucumán, la persona que indaga y confirma que Isidoro Gómez se marchó de la capital tucumana unas semanas antes de que su hija fuera salvajemente ultrajada y asesinada (Sacheri, 2009: 107-112). Por contraste, en el film se evidencian cambios geográficos y argumentales que suprimen al padre de Liliana del relato, acercando geográficamente a los personajes a Chivilcoy, municipio del norte del gran Buenos Aires y localidad natal de la maestra. Bajo este eje narrativo, Morales llama a la madre de Gómez y valiéndose de un subterfugio consigue la información que sitúa al sospechoso en Buenos Aires en el momento del asesinato. Benjamín acompaña en las pesquisas, buscando a Gómez al inspector Báez. Luego Espósito y Sandoval van a Chivilcoy, entrando furtivamente en la casa de la madre de Gómez y sustrayendo unas cartas que puedan darles pistas sobre su paradero⁹. Gracias a sus esfuerzos, Espósito consigue el apresamiento y confesión de Isidoro Gómez, conocido de la víctima. Tras ser juzgado, Benjamín se entera de que Gómez es el escolta de la presidenta María Estela Martínez de Perón.

El responsable del atroz crimen sale de la cárcel tras dos años en prisión por la intercesión de Pedro Romano, antiguo colega de Espósito, al que el funcionario hizo que lo expulsasen del juzgado por negligencias relacionadas con el caso Morales. Romano, yerno de un coronel de Infantería, trabaja en el Ministerio de Bienestar Social y decide ajustar cuentas pendientes con Benjamín. Por este motivo



El secreto de su ojos (Juan José Campanella, 2009)

9 En estas secuencias, casi correlativas, hay dos guiños referenciales a la cultura popular de la época y a series de televisión de género policial o judicial de los años sesenta. Cuando Báez pregunta en el trabajo de Gómez por el sospechoso, se presenta con sorna como *Mike Hammer* (Revue Productions, Studios USA Television, 1958-1959), primera adaptación televisiva del personaje de Mickey Spillane. Posteriormente en el auto en Chivilcoy, con bastante ironía, Sandoval acusa a Espósito de querer parecerse a Napoleón Solo y Perry Mason, protagonistas de *El agente de C.I.P.O.L. (The Man from U.N.C.L.E.)*, Arena Productions, MGM Television, 1964-1968) y de *Perry Mason* (CBS, Paisano Productions, TCF Television Productions, 1957-1966).



El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009)

100

cuadro

saca a Gómez de la cárcel y lo recluta para la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina)¹⁰. Al ser inquirido por Irene y Benjamín, Romano subraya la diferencia social entre la jueza y el secretario, pero afirma que hay algo que comparten y es que ninguno de los dos puede hacer nada para evitar que Gómez quede libre. Los protagonistas toman el ascensor del Ministerio y la sensación de impunidad alcanza una enorme tensión al entrar el asesino y cargar su pistola automática delante de ellos. La indefensión que transmite la escena resulta abrumadora. Campanella lo describe como el *summun* de la humillación, un descenso al infierno en el que el miedo y la represión se imponen a toda idea de justicia. La realidad es que Gómez parece impune a cualquier forma de castigo y disfruta de esa posición. En este punto el film, por cuestiones funcionales, asume la elipsis de no relatar la estancia en el presidio de Devoto, que sí aparece en la novela (Sacheri, 2009: 190-198). Cuando se entera de todo por Benjamín, el giro de los acontecimientos hace que Morales cambie su percepción de la justicia y decida emprender un camino solo. Tal y como apunta el director argentino, el viudo ya sabía cuál era su futuro (Cameo Media, 2009). Tras el asesinato de su amigo y compañero Pablo Sandoval, Benjamín huye a Jujuy, como tantos otros huyen a cualquier lugar donde evitar represalias. Los grandes dilemas, los grandes conflictos dramáticos del film en palabras de Campanella (ibíd.) “se reducen a la amenaza por la dignidad y la amenaza por la vida, humillado ante la justicia, la mujer que ama y a sí mismo, luego tendrá que huir para salvar la vida”.

La estructura de persecución y represión, ordenada y sistemática, recurría a paramilitares o elementos criminales para aplicar sus métodos, cuando no maquillaba la clandestinidad de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado. Todo lo anterior bien alimentado por la delación, producto en muchas ocasiones de la animadversión personal o vecinal. En un contexto de este tipo una gran mayoría de la

10 La Triple A fue una organización parapolicial orquestada por dirigentes conservadores del peronismo, un ejemplo del terrorismo de Estado que vendrá en el sexenio subsiguiente. De forma casi paralela a esta estructura, Ricardo Morales, de personalidad fría y metódica, urde un plan de cara al futuro que proyecta con determinación para castigar a Isidoro Gómez.

población se encontraba expuesta a caer en manos de torturadores y ejecutores. Diana Kordon (2007) explica que la memoria de la dictadura es muy pertinaz, síntoma del impacto que sigue presentando en aspectos de la vida social argentina, por eso no es extraño que Kordon considere que mientras la memoria de los cineastas siga vigente, éstos deberán “documentar ese periodo histórico y sus secuelas moldearán lo que vendrá en recreaciones ficcionales del terror y nos entregaran nuevas páginas del libro de texto sobre la dictadura” (en Kaiser, 2010: 122). En relación a la persistencia de las secuelas de la dictadura, Dino Pancani apunta que Campanella dispone el relato abarcando dimensiones individuales y colectivas en las que Espósito, Sandoval, Irene, Morales y la propia víctima encarnan “el abandono institucional, la sospecha de sus compañeros, la tensión entre el olvido y el recuerdo, la resistencia de la memoria, la privacidad del dolor ante un abuso público” (2011: 192). En la novela y el film se puede verificar la vigencia de las secuelas de la dictadura argentina; por eso desde la ficción o el documental releer y repensar cinematográficamente lo ocurrido sirve para desentrañar y reflexionar como individuos y como sociedad los episodios más oscuros de la Argentina (Quílez, 2012b: 119).

El feliz encuentro entre Campanella y Sacheri ofrece distintas valoraciones: la primera es la singular redifusión de una obra literaria estimable, la segunda es la fértil colaboración en distintos proyectos cinematográficos de ambos creadores. El film obtiene una recepción y un éxito tan notables que en Hollywood deciden producir *El secreto de una obsesión* (*Secret in Their Eyes*, Billy Ray, 2015). Aunque la participación de Campanella parezca residual está acreditado como productor ejecutivo del film. El remake¹¹ cuenta con un elenco tan notable como falta de coordinación o química. La versión asimila y esquematiza el argumento de la película argentina como un telefilm, adoleciendo en su forma de tratar el tiempo y el contexto. La acción transcurre en un lapso de trece años (2002-2015), desde que sucede el asesinato hasta la resolución del caso. Hay un cambio de roles en el film, y los funcionarios judiciales pasan a ser agentes policiales y letrados estadounidenses dedicados a la lucha antiterrorista en los meses posteriores al 11 de septiembre de 2001. Las referencias históricas quedan fijadas en ese momento, en lo que parece más una excusa complementaria que una necesidad en la trama. El relato y el acabado son correctos, pero el film de Ray no aporta novedades estéticas o narrativas, carece de la capacidad para despertar la conciencia y la memoria del espectador. *El secreto de una obsesión* no plantea una reflexión sobre el paso del tiempo o las heridas que causa la impunidad, obviando el uso del relato novelesco de Benjamín, una de las mayores virtudes del original literario y del film argentino en su proyección sobre las subjetividades de la memoria en relación a los recuerdos del pasado.

El laberinto es el otro o los oscuros espectros del pasado

El director argentino tardó un año en decidirse a adaptar la novela y reflexionó sobre “algo que en el libro no es tan aparente: el lazo de unión entre los tres personajes es el amor; o, mejor dicho, la pasión que hace que el amor se pervierta” (Prieto, 2010). Bajas pasiones, obsesiones y profundas marcas emocionales manifiestan: la incapacidad de Benjamín para confesar sus sentimientos a la mu-

11 Habida cuenta de las redes que confluyen en la construcción y la recepción de un relato, como apuntan Felipe de Fernando e Iván Gómez, toda “relación hipertextual que se establece entre un original (el hipotexto) y su doble (el hipertexto), es casi siempre una relación peligrosa. Y lo es porque no se dialoga únicamente con un texto en concreto, sino con la tupida red que forman sus paratextos, el aparato crítico que rodea al original, las expectativas del espectador que conoce la obra de referencia (para bien o para mal, habiéndola visto o no), el género al que se adscribe, la serie fílmica que envuelve al ‘remake’, etc.”(2008: 274).

El secreto de su ojos (Juan José Campanella, 2009)



jer amada; la forma de vivir sin más estímulos que la sed de justicia de Morales y el recuerdo idealizado de su esposa asesinada; junto a los bajos instintos y las pulsiones psicopáticas de Gómez. Sacheri y Campanella ofrecen la visión de la memoria de Benjamín, y de forma sesgada el personaje de Morales comparte parte de su memoria, que es apenas un retazo del tormento que puede sentir

el torturador en su solitario encierro. En Morales y en Gómez se vislumbra la perpetuación de un dolor insuperable, una agonía que sólo puede concluir con la muerte. En la novela y el film la memoria del asesino se encuentra completamente ignorada. El recuerdo silenciado de Gómez, convertido en una alteridad disuelta, es el de un ser humano desarticulado en el que la soledad absoluta y la negación de comunicación por parte del carcelero hacen inexistente su posibilidad para el recuerdo.

El recuerdo a Liliana solo vive en la memoria de los otros, en la de Benjamín, en la de su viudo y en la de su asesino. La memoria es un deber para los países latinoamericanos que sufrieron dictaduras en las últimas décadas del siglo XX. Las investigaciones para esclarecer el terrorismo de Estado se fundamentan en la idea del “Nunca Más”. La reconstrucción del pasado y los actos de memoria resultaron una herramienta imprescindible para posibilitar los procesos judiciales y la responsabilidad ética y política de los ejecutores de los crímenes de lesa humanidad (Sarlo, 2005: 24).

Morales y Gómez siguen vivos en el film, mientras que en el libro han muerto cuando llega Benjamín. El drama que vive el asesino conecta con el mundo de revancha proyectado y materializado por Morales. El viudo, hombre metódico y a la vez profundamente enamorado del recuerdo a su esposa, es fiel a su dolor. En *La pregunta*, su particular manera de entender la amistad y la lealtad que lo unen a Benjamín hacen que le confíe el secreto por medio de una misteriosa carta. Morales le anuncia su inminente suicidio debido al cáncer que padece y le pide que sea él quien se ocupe de dar aviso de su fallecimiento y otro favor más difuso, enigma que no es desvelado hasta que ve, intuye más bien, lo que ha podido pasar en la hacienda a lo largo del tiempo, al entenderlo, entierra a Gómez antes de llamar a la policía para que, paradójicamente, el asesino solamente quede cobijado en la memoria de Chaparro o en la publicación o no de su novela¹² y el buen nombre de Morales quede a salvo entre sus vecinos (Sacheri, 2009: 281-310). Ricardo Morales es un claro ejemplo de la marginación social que supone el ser un sujeto que no quiere olvidar a su mujer asesinada, lo que convierte a Benjamín en su narratario, en el que “trae a la memoria solamente lo que los otros no recuerdan [...] ve lo que los otros no ven. Es, en cierto sentido, un alucinado, que impresiona desagradablemente a los que le rodean” (Halbwachs, 2004b: 199). La manera de actuar de Morales se concreta en que busca la irrelevancia social y se toma su cometido como carcelero con una frialdad mecánica. El mayor castigo al que el empleado bancario

12 En *La pregunta* y en *El secreto* no se explica qué ha hecho Benjamín con la información de la finca de Morales y si la ha incorporado a su novela, pregunta que queda abierta para que el lector y el espectador la respondan.

somete a Gómez no es la privación de libertad propiamente tal, sino el silencio que el viudo dispensa al preso, despojándolo de su humanidad, vaciándolo de identidad sin que medie palabra o comunicación humana alguna. Cuando Gómez ve a Benjamín está completamente quebrado, después de décadas sin hablar le cuesta hacerlo y a modo de súplica le pide que interceda para que Morales, al menos, le dirija la palabra¹³. No es realista que haya cambio alguno en la relación entre carcelero y preso, el viudo se mostrará inflexible e implacable hasta el final. La cesura dramática, la revelación, la vive el espectador con los tres personajes: en el libro sólo Benjamín Chaparro pasea por esos lugares con los hombres ya muertos, imaginando apenas la magnitud del drama de Morales y el cruento, solitario e inimaginable cautiverio de Gómez. Atenuando la intensidad final de la película, Espósito visita el nicho de Sandoval, cose el manuscrito de su novela y visita a Irene con la intención de definir su historia de amor y, como escribe Sacheri al final del texto literario, alberga la esperanza de que lo corresponda, porque es “el único motivo válido que encuentra para seguir viviendo” (2009: 315).

Los caminos de la memoria, sobrevivir al desastre

Al final del film y de la novela se percibe la piedad y la comprensión de Benjamín en la promesa de Morales. El protagonista siente que el viudo se guía por un objetivo de reparación, una forma de dar justicia poco ortodoxa. Pero en ese ajuste de cuentas particular no se intuye redención alguna: en el sacrificio vital se aprecia la enorme contradicción del marido viudo al que se le niega justicia, la víctima convertida en victimario, sustituyendo al Estado de derecho y a los órganos judiciales, penitenciarios y democráticos competentes para la aplicación de la Ley aplicando una suerte de ojo por ojo. De esta forma, recordar a Liliana se convierte para Morales en otra forma de condena.

En *El secreto*, Benjamín aterrado ante ambos personajes, aún vivos, vive la profunda crueldad de ver cómo su comentario de décadas atrás ha sostenido una acción punitiva que dista de ser legal dentro de los parámetros de un funcionario judicial: “Usted dijo perpetua” –afirma Morales– con una mirada entre la sorpresa, el pavor, la vergüenza y el profundo odio que lo guían en su motor vital como carcelero. Benjamín se marcha completamente apesadumbrado, embargado por la culpa o la incapacidad para actuar de otra manera que salir de la hacienda. En esa ambivalencia, que sobrevuela ambos textos (novela y film), se detecta la diferencia entre lo que es legal y lo que es moral, un profundo y enconado debate sobre la necesidad de pagar un crimen y la dualidad de una doble condena, la del carcelero y la del preso. La reflexión sobre los fantasmas que producen la violencia y la represión ante el desprecio y la consideración del otro se configura en la supresión las señas de identidad de los reprimidos, convirtiéndose uno de ellos en juez y represor de un asesino.

En el film, Irene confiesa a Benjamín que no puede mirar atrás: “mi vida entera fue mirar para adelante, atrás no es mi jurisdicción, me declaro incompetente”. Espósito-Chaparro es incapaz de olvidar el pasado y el sentimiento larvado que acumula a lo largo de décadas por Irene y por la impunidad del asesinato de Liliana, porque como afirma Huyssen,

13 La escritora Aída Bortnik aconsejó a los guionistas (Cameo Media, 2009) que Isidoro Gómez apenas podría gritar al que fuera su perseguidor (Espósito), por eso de forma más realista, le suplica que conmine a Morales a que le hable de vez en cuando, que el viudo tenga con él un gesto compasivo de humanidad.

el recuerdo configura nuestros vínculos con el pasado; las maneras en las que recordamos nos definen en el presente. Como individuos y como sociedades, necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para alimentar una visión del futuro (Huysen, 2001: 143).

De forma evidente, la vida de los protagonistas queda marcada por lo que Fernando Devoto y Marta Madero describen como la intromisión del Estado en los derechos privados y en la cotidianidad de los argentinos: identificar, controlar, reprimir, apuntando que el

totalitarismo de la última dictadura militar y la hiperinflación del retorno democrático llevan hasta los extremos la crisis y desde allí redefinen las relaciones entre Estado y sociedad civil en la Argentina, y esto si produce consecuencias en la privacidad y en la intimidad de las personas (1999: 5).

La idea del olvido como oprobio perpetuo o permanente hace que el propio Campanella se sume a esta reflexión intentando de alguna manera mitigar la degradación moral que suponen procesos históricos totalitarios en el imaginario colectivo de un país. Desde una perspectiva periférica a la dictadura, pero que hunde sus raíces en la turbulenta década de 1970 en América Latina y se explica históricamente en la guerra sucia contra toda forma de oposición al discurso conservador y neocolonial dominante. El director porteño indaga en las heridas de un pasado histórico mal cicatrizado, pero, ¿qué pasado puede cauterizarse de forma armónica o ejemplar? Señalar y perseguir al victimario, ofrecerle un juicio con garantías y asistencia procesal –lo que no tuvieron los miles de desaparecidos– podría ser parte de la respuesta. El cine, se convierte así, en una herramienta que estimula el proceso de recuperación histórica que pueda, al menos, reintegrar parte de la verdad y de la dignidad que merecen las víctimas.

Bibliografía

- De Fernando, Felipe y Gómez, Iván (2008). *Adaptación*, Barcelona: Trípodos/Universitat Ramon Llull.
- De la Cruz, Eduardo (2012). Memoria(s), cine y sociedad: miradas del cine argentino. *Revista Comunicación*, nº10, Vol.1, 708-719.
- Devoto, Fernando y Madero, Marta (Dir.) (1999). *Historia de la vida privada en la Argentina*, Tomo III. Buenos Aires: Taurus.
- Halbwachs, Maurice (2004a). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, Maurice (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Huysen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kaiser, Susana (2010). Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 88, 101-125. <<http://rccs.revues.org/1715>> (27/06/2017).
- Macciuci, Raquel (2015). Oscuridad y zonas grises en *El lápiz del carpintero* y *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas. Con una coda argentina: *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri. *Olivar*, 16 (24). <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a08/7590> (15/06/2017).
- Malpartida Tirado, Rafael (2011). *El secreto de sus ojos* o cómo vivir una vida vacía: de la literatura al cine (Eduardo Sacheri / Juan José Campanella). *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 73, 353-376.
- Pancani Corvalan, Dino (2011). La Memoria filmada. *Comunicación y Medios*, nº 24, 188-200.
- Piglia, Ricardo (2000). *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama.

- Prieto, Carlos (28/02/2010). “Los asesinatos previos a la dictadura se asumían con toda tranquilidad”, *Diario Público*. <<http://www.publico.es/culturas/asesinatos-previos-dictadura-asumian-tranquilidad.html>> (04/07/2017).
- Quílez, Laía (2012a). Sutiles pasados. El cine documental y memoria en la Argentina de la postdictadura, *Archivos de la Filmoteca*, n° 70, 89-92. <<http://archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/index>> (15/05/2017).
- Quílez, Laía (2012b): Postmemorias airadas. Enojo, duelo e imaginación en *Los rubios* y en *M*, *Archivos de la Filmoteca*. n° 70, 119-134. <<http://archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/index>> (15/05/2017).
- Romero, Luis Alberto (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rush, Peter (2014) Crímenes de ‘guerra sucia’: derecho penal internacional y jurisdicciones de la memoria. *Derecho del Estado*, n° 32, 101-124.
- Sacheri, Eduardo (2009). *El secreto de sus ojos* [2005]. Madrid: Alfaguara.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Serelle, Márcio (2014). Cinema e contraluz: limiars da repressão na cultura midiática argentina. *Galaxia*, n° 28, 83-94. <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/17052/15779>> (24/05/2017).
- Tega, Danielle (2014). Entre la represión y la resistencia: La transmisión de los afectos, *Aletheia*, Vol. 5, n° 9. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6441/pr.6441.pdf> (02/07/2017).

■ Autor

David García-Reyes es candidato doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción (Chile) y becario CONICYT. Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense y Máster en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III. Sus campos de investigación abordan la reflexión multidisciplinar y el análisis intermedial e intertextual del cine con la literatura, la arquitectura y las artes plásticas.

Fecha de recepción: 16/07/2017 Fecha de aceptación: 18/08/2017

