

## Memoria y (re)construcciones del sujeto

### El filme *EL SECRETO DE SUS OJOS* (2009) de Juan José Campanella y la novela *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro

Gaston Lillo (Université d'Ottawa)

**RESUMEN:** Este trabajo aborda los modos en que el modelo narrativo de investigación en el filme *EL SECRETO DE SUS OJOS*, de Juan José Campanella, y la novela *EL SECRETO Y SUS VOCES*, de Carlos Gamerro, remite a la problemática de la memoria política reciente en Argentina desembocando en la reconstrucción de subjetividades dañadas a partir de la articulación o desarticulación de lo colectivo y lo individual, y recurriendo a unas formas más o menos inéditas de concebir la alegoría nacional.

**PALABRAS CLAVE:** nuevo cine argentino; memoria; subjetivación; alegoría nacional; post-dictadura; Argentina

Desde el retorno a la democracia en Argentina, la narrativa filmica y literaria de ese país ha centrado su interés en indagar aspectos ocultos o silenciados del pasado dictatorial, especialmente en el campo de violaciones de derechos humanos.<sup>1</sup> Como en muchos países latinoamericanos que sufrieron en la segunda mitad del siglo xx dictaduras militares largas y violentas, la producción de relatos sobre la memoria política en Argentina recurre al modelo policíaco o investigativo<sup>2</sup>. El amplio *corpus* de películas y novelas que se elaboran en torno a este modelo, o en diálogo con él, modulan desde distintos tonos y variantes la referencia al pasado y ofrecen posicionamientos particulares y contradictorios respecto al problema de la memoria. En los primeros años de

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este artículo fue publicada como capítulo de libro con el mismo título en *Sujetos, espacios y temporalidades en el cine argentino reciente: a veinte años del NCA*, editado por Gastón Lillo (Ottawa: Legas, 2015), 89–103.

<sup>2</sup> Algunos ejemplos de filmes de los años 80 que se inscriben en este modelo investigativo son: *LA HISTORIA OFICIAL* (1984) Luis Puenzo; *EN RETIRADA* (1984) Juan Carlos Desanzo; *DARSE CUENTA* (1984) Alejandro Doria; *REVANCHA DE UN AMIGO* (1987) Santiago Oves; *LA AMIGA* (1989) Janine Meerapfel. Por otra parte, Aguilar, en su análisis de *EL BONAERENSE* (2002) de Pablo Trapero, se refiere más precisamente a dos géneros hollywoodenses en la tradición del cine policial: el *crook story*, literalmente “historia de rufianes” y el procedural. Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006), 124–5.

redemocratización, por ejemplo, la literatura y el cine, de registro documental o ficcional, hicieron reposar la actividad investigativa y rememorativa en una concepción de verdad no cuestionada que gozaba del respeto indudable que inspiraban las voces de las víctimas o de sus familiares cercanos, y que suponía una especie de transparencia del pasado<sup>3</sup>. En la articulación de su función política, por otra parte, estos relatos de investigación (y principalmente las ficciones), como lo ha señalado la crítica, recurrieron con frecuencia a lecturas alegóricas de la historia<sup>4</sup>. Desde allí construyeron universos ficcionales que, más allá de las tramas singulares narradas, remitían al espacio político nacional con el fin de dar mayor cohesión a una memoria colectiva dañada y por ende contribuir a la reconstrucción de unos sujetos que se consolidaban en torno a la identidad nacional. Un ejemplo paradigmático es *LA HISTORIA OFICIAL* (1985) de Luis Puenzo.

Con el correr del tiempo, al parecer de la crítica, se reduce el campo de acción de las “alegorías nacionales” y de los “discursos de verdad”. Aunque el fenómeno afecta a toda la producción artística y cultural, ese cambio de paradigma es claramente patente en el llamado “nuevo cine argentino”. Refiriéndose a esta corriente, dice Gonzalo Aguilar:

No es fácil encontrar en el nuevo cine alegorías de la nación ni revisiones del pasado histórico como hicieron *CAMILA* (1984) para el siglo XIX, o *EL AMOR ES UNA MUJER GORDA* (1987) de Alejandro Agresti y *UN MURO DE SILENCIO* (1992) de Lita Stantic (por poner sólo dos ejemplos) para tiempos de la dictadura.<sup>5</sup>

Así, una serie de obras del cine y de la literatura se distancian del canon memorialístico y ponen en duda la posibilidad de reconstituir “la verdad” del pasado por la “memoria” optando abiertamente por la “fantasía” o la “imaginación”<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Situación puesta en entredicho por Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (Buenos Aires: Siglo xxi Editores, 2005), especialmente caps. 1 y 2.

<sup>4</sup> Esta función política de la lectura alegórica de la historia no es nueva. Queda explicitada, entre muchos otros ejemplos, en el cuento de Gabriel García Márquez, “Los funerales de Mamá Grande”, donde la alegoría propone un relato histórico de raíces populares a contracorriente de la historia oficial: “Es hora de contar los pormenores de esta conmoción nacional antes de que lleguen los historiadores”.

<sup>5</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 138.

<sup>6</sup> Según Riceur, “Memoria e imaginación tienen en común el referirse a cosas ausentes. La diferencia es que la memoria cumple la tarea de restituir lo que ha tenido lugar y en este sentido, se encuentra inscrita en su seno la huella del tiempo. La imaginación, por el contrario no necesita esa señal. Es más, podría decirse que trata de escapar del tiempo para dirigirse hacia lo increíble, lo imposible o lo fantástico, es decir, lo que no está amarrado o enraizado

Se trata, en muchos de esos relatos, de investigaciones o búsquedas abortadas o transformadas en otra cosa muy distinta del objetivo que las motivaba en su origen. Es el caso, por ejemplo, de novelas de escritores como Félix Bruzzone, autor de *Los Topos* (publicada en 2008), o como Mariana Eva Pérez, autora de *Diario de una princesa montonera, 110 % verdad* (2012), o de la cineasta Albertina Carri que, con el documental *LOS RUBIOS* (2003), marcó en el cine un momento de quiebre con la producción testimonialista anterior. Del vasto *corpus* de relatos sobre el pasado traumático argentino comentaré aquí la novela *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro (publicada en el 2002), y la película *EL SECRETO DE SUS OJOS* (estrenada en el 2009), que parecen ir a contracorriente de las tendencias estéticas y políticas de las más recientes producciones que acabo de describir someramente. En ambas obras, la imaginación, aunque al servicio de ficciones de registro realista, no se aparta del discurso de la memoria y parecen implícitamente afirmar en sus construcciones que, a pesar de los obstáculos, la verdad sobre los crímenes investigados termina siempre por conocerse. Por otra parte, las dos obras, a contracorriente del juicio estético y político negativo<sup>7</sup> que brindó la crítica al uso de las “alegorías nacionales” del cine de los ochenta, siguen recurriendo a este tropo<sup>8</sup>, lo que parece estar mostrando que la preocupación por el pasado y por la nación, aunque con discursos eminentemente distintos de los primeros años de la transición democrática, forma parte aún del discurso social argentino. Me interesa particularmente en este artículo interrogar algunos aspectos que aparecen ligados en las respectivas representaciones. 1)

---

en aquello que ha tenido lugar. Pero por otra parte, el recuerdo y la memoria pueden considerarse, en otras circunstancias, como un trabajo, como una tarea o un deber frente al olvido”. Gabriel Aranzueque, “Entrevista con Paul Ricœur: memoria, olvido y melancolía.” *Revista de Occidente* 198 (1997): 105–21.

<sup>7</sup> “Con el legado político del cine militante, las películas de los ochenta (...) respondiendo a una demanda identitaria también encontraron una función política: esclarecer hechos recientes escamoteados por la historia oficial, denunciar las injusticias y entregar alegorías nacionales. (...) El cine se dedicó a concientizar y sus historias quedaban subordinadas a una moraleja ya conocida de antemano.” Aguilar, *Otros mundos*, 137.

<sup>8</sup> Sobre los usos de la alegoría en la literatura latinoamericana postnacional, véase el proyecto de tesis doctoral de Alejandra Bernal Rodríguez, *Alegorías postnacionales: reconfiguraciones simbólicas y materiales en seis novelas latinoamericanas* (Universidad de Ottawa, 2015), y de la misma autora “Imaginario alegórico y campo afectivo transnacional en ‘El fin de la locura’ de Jorge Volpi y ‘Arrecife’ de Juan Villoro”, en *Mexican transnational cinema and literature*, editado por Maricruz Castro Ricalde, Mauricio Díaz Calderón y James Ramey (Oxford: Peter Lang, 2017), 33–47.

¿De qué manera se entrelazan memoria individual y memoria colectiva<sup>9</sup> en la investigación sobre el pasado? 2) ¿Cómo reconfiguran sus identidades los sujetos/protagonistas a través de la indagación del pasado? o, dicho de otro modo, ¿cómo la representación de los recuerdos propios y de los otros, con los que se reconstruye el pasado, permite a los sujetos modificar, completar o resolver nudos conflictivos del pasado y reconfigurar sus identidades? y, 3) ¿cómo la utilización del discurso alegórico en estas dos obras reproduce o modifica la función política que adquirió el tropo en el contexto de los primeros años de redemocratización<sup>10</sup>. Si las alegorías construidas por *El secreto y sus voces* y *EL SECRETO DE SUS OJOS* remiten a la construcción de un imaginario de la nación y a la producción de subjetividades, conviene interrogarse entonces ¿qué imagen de la nación vehiculan sus relatos y qué sujetos para esa nación proponen esas producciones.

Acerquémonos a los textos:

En la novela de Gamerro, como se recordará, el narrador personaje Felipe Félix<sup>11</sup>, “el Fefe”, vuelve a su (ficticio) pueblo de infancia, Malihuel, después de veinte años de ausencia, para investigar la desaparición de Dario Ezcurra ocurrida el 25 de febrero de 1977 (en plena época de dictadura). Para evitar sospechas entre los habitantes acerca de sus verdaderas intenciones, usa como estratagema la escritura de una novela policial sobre “un crimen perfecto en un pueblo pequeño donde todos se conocen”. Poco a poco va reuniendo testimonios, relatos, voces contradictorias con las que va armando o reconstituyendo la historia. La investigación resulta agobiante y compleja pero el narrador termina por conocer en detalle las circunstancias del crimen y la implicación que tuvieron en él muchas personalidades del pueblo. Pero ade-

<sup>9</sup> Respecto a la noción de memoria colectiva nos inspiramos en el libro de Maurice Halbwachs (1968), pero la relativizamos con las reflexiones de Joël Candau: “la facultad de la memoria es individual. La memoria colectiva solo existe como representación (...). Sin embargo los individuos se imaginan que comparten cierta memoria común (...) El concepto de memoria colectiva es útil para la descripción de una hipotética comunidad de recuerdos.” Joël Candau, *Memoria e Identidad* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008).

<sup>10</sup> Al respecto, dice Aguilar, *Otros mundos*, 137: “superpuestas al legado del cine político, se encuentran las películas de los 80, que respondiendo a la demanda identitaria, también encontraron una función política: esclarecer los hechos recientes escamoteados por la historia oficial, denunciar las injusticias y entregar alegorías nacionales (...) el cine acompañó el proceso de democratización que se inició en 1983 y se dedicó, dicho en una palabra, a concientizar.”

<sup>11</sup> El nombre Felipe, dice el narrador-personaje, le viene de la historieta *Mafalda*, que su madre “algo boba” le pedía siempre que le explicara, y Félix por el apellido del hombre que ampara y protege a la madre e hijo natural luego que los padres de esta última le exigen hacer su vida lejos del pueblo.

más, en su investigación el Fefe descubrirá que es hijo natural del personaje sobre el que investiga<sup>12</sup>, lo que lo convierte en un hijo de desaparecido.

Un enfoque similar respecto a un crimen del pasado lo asume la película *EL SECRETO DE SUS OJOS*, donde también, a pesar de todas las trabas y complicaciones, la investigación logra tener éxito. En la película, el personaje investigador, Benjamín Espósito, primer secretario de un juzgado de instrucción federal, recientemente jubilado, también se encuentra en instancias de escribir una novela. Lo hace a partir de los recuerdos de su participación en una investigación judicial que después de muchos años aún lo atormenta: se trata de la violación y asesinato de una mujer: Liliana Colotto, ocurrido en Buenos Aires veinticinco años antes: el 24 de junio de 1974<sup>13</sup>. La historia del caso criminal está narrativamente vinculada con una historia personal: un amor no declarado por su jefa en el juzgado, la doctora Irene Menéndez Hasting. Estas dos historias, la personal y la de la causa criminal, avanzan trenzadas en una estructura de montaje alternante entre el presente y el pasado, gracias a la cual el espectador va descubriendo la corrupción del aparato jurídico y las instituciones del estado argentino, responsables de la impunidad de este crimen, en el preludio de la última dictadura. La película presenta dos finales: en el primero, Benjamín después de seguir las muchas peripecias y contrariedades de la “causa Colotto” logra dar con el paradero del asesino (encerrado en una cárcel clandestina por el marido de la víctima del crimen). De esta manera, puede concluir su “novela-memoria”, cuyo contenido, a esas alturas del relato, ya no remite al pasado sino que coincide temporalmente con la acción<sup>14</sup>. Tras el desenlace de la intriga policíaca se produce el segundo final, el de la intriga amoroso-sentimental, presentado como un epílogo feliz en el

---

<sup>12</sup> Sobre la recepción de esta novela respecto a la memoria y a la verdad, remito a una reseña en el diario *La Nación* del 24 de noviembre del 2002. Para la autora, Sylvia Saítta, la novela muestra: “la certeza de que a través de los relatos de victimarios, testigos y protagonistas, la verdad puede ser restituida. Y también la certeza de que si la verdad se repone, ciertas formas de justicia son posibles porque los testimonios llenan, de una manera, el vacío legal producido por la ausencia de un Estado de derecho y, a su vez, restituyen filiaciones escamoteadas e identidades falsas.” Sylvia Saítta, “Complicidad de silencio”, *La Nación, Suplemento “Cultura”* (24 de noviembre de 2002).

<sup>13</sup> La precisión de las fechas y horas forma parte del modelo discursivo de los casos judiciales a los cuales recurre con frecuencia el género policial.

<sup>14</sup> Al hacer coincidir el relato con el presente de la acción, (que se sitúa en el año 1999, en las postrimerías del gobierno de Carlos Menem –volveremos sobre el anclaje temporal más adelante–), se produce en el filme una sustitución del impulso narrativo de retrospectión a favor del impulso de prospección. Esto crea un efecto político de actualización del pasado y prepara el terreno para la emergencia de un sujeto renovado con proyección al futuro.

que Benjamín aparece sanado de los traumas del pasado. Ya puede ir a visitar la tumba de su amigo asesinado por error cuando el buscado era él (gesto incapaz de realizar en todos esos años), y sobre todo empezar una relación amorosa con Irene después de muchos años en suspenso.

En las dos obras comentadas, pues, las investigaciones consiguen los objetivos deseados y se inscriben en el contexto de las producciones que, como estrategia narrativa y política, reutilizan los modelos de investigación (policial o periodística) en una perspectiva de denuncia y de reparación. Los dos relatos hacen reemerger situaciones del pasado que habían sido suprimidas de la historia: causas sobreesididas y archivadas arbitrariamente que el investigador hace que se vuelvan a abrir, como en *EL SECRETO DE SUS OJOS*; casos que no se quieren recordar que son reexaminados por la investigación, como en *El secreto y sus voces*. Las dos obras comentadas, además de referirse respectivamente a crímenes impunes cometidos en el pasado (1974 la película y 1977 la novela), construyen sus tramas a partir de la figura de un personaje central que, en actitud de rememoración personal, lleva a cabo una investigación para descubrir la identidad del asesino, entender las circunstancias del asesinato y, en la medida de lo posible, aplicar o hacer aplicar la justicia. Las referencias a elementos del género policial son explícitas desde los títulos<sup>15</sup> y los *incipits* de cada relato. Pero más que referir a los policiales clásicos donde domina la racionalidad y la deducción, en un mundo ordenado y escéptico, “fetiches de la inteligencia pura”, como los llama Ricardo Piglia,<sup>16</sup> se emparentan más bien con la tradición del género negro (la *série noire* francesa y el *thriller* social norteamericano). Tradición que nos presenta generalmente una sociedad moralmente degradada<sup>17</sup>, donde el sistema judicial es corrupto, y ha dejado de ser el garante de la Ley, la verdad o la justicia. Éste, justamente, aparece en las obras que analizamos como la instancia planificadora y ejecutora de los crímenes<sup>18</sup>. Pero es también por los métodos de llevar la in-

<sup>15</sup> A través de las connotaciones del operador semántico “secreto”, que connota una enigma por resolver y las prácticas de ocultamientos y silencios propios de este tipo de los relatos de investigación o policíacos.

<sup>16</sup> Daniel Link, comp., *El juego de los cautos: literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (Buenos Aires: La marca, 2003).

<sup>17</sup> El *crook story* cinematográfico, una de las manifestaciones del policial, “mostraba la sociedad como un escenario oscuro violento, impredecible y moralmente turbio”. Aguilar, *Otros mundos*, 125.

<sup>18</sup> Hablando de las posibilidades del género policial en Argentina, dice Gamerro: “un policial nacional no podría prescindir (...) de un dato obvio: baste revisar el pasado próximo –y sus perwersas continuidades– para constatar que en este país son las fuerzas de seguridad aquellas

vestigación por lo que estos relatos se apartan del policial clásico, ya que en ellos la investigación, por encima del conocimiento empírico y la exactitud del cálculo, aparece guiada muchas veces por la intuición, la improvisación, hace intervenir la pasión<sup>19</sup> y no está exenta de errores<sup>20</sup>.

Ambas obras fueron producidas en el contexto de las tensiones discursivas que definen el discurso social argentino de la primera década de los años dos mil, donde según Hortiguera,

se manifiestan disputas y pactos ideológicos diferentes de los que se sustentaron en los primeros años de la transición democrática argentina, cuya teoría de los dos demonios clausuró en cierta medida la posibilidad de narrar las vicisitudes de los acontecimientos sociales y políticos de los años 70.<sup>21</sup>

En efecto, las narraciones que se referían al pasado principalmente estaban centradas en el período de la dictadura, y la gran mayoría no ponía en cuestionamiento que lo ocurrido en el país era el resultado de una confrontación entre extremismos de izquierda y derecha (los dos demonios) que dejaba a una población civil inocente atrapada entre dos fuegos. Las dos obras comentadas se sitúan a contracorriente de esa perspectiva. *EL SECRETO DE SUS OJOS* ancla la ficción en los años anteriores del llamado Proceso de Reorganización Nacional, descentrando la mirada histórica sobre la dictadura de la filmografía argentina reciente (Hortiguera); buscando una reflexión sobre los abusos del poder y sus consecuencias no sólo en épocas de dictadura sino también de democracia antes y después de las juntas militares.

Por su parte, la novela *El secreto y sus voces* pertenece a un *corpus* restringido de novelas que ofrecen una perspectiva crítica de “la teoría de los dos

---

que se identifican con lo más sórdido del crimen y la corrupción, y que su compromiso no es con el esclarecimiento desinteresado sino más bien con el ocultamiento deliberado”. María Stegmayer, “Acerca de los usos estratégicos del policial en ‘El secreto y las voces’ de Carlos Gamerro”, *Anclajes*, Vol. 14, Núm. 2 (2010): [www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-46692010000200005](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-46692010000200005).

<sup>19</sup> Por ejemplo: la pasión por el fútbol del asesino de Liliana Colotto, el alcoholismo como pasión de Pablo Sandoval, el amor de Benjamín por Irene, etc.

<sup>20</sup> En *EL SECRETO DE SUS OJOS*, por ejemplo, el cateo ilegal de la casa de la madre del asesino, que siendo en sí una pista que resulta a la postre eficaz está llena de torpezas por parte de los investigadores, al punto que puede ser leída como una parodia del modelo de los grandes detectives tales como Perry Mason o Napoleon Solo, que son evocados en los diálogos de esta secuencia.

<sup>21</sup> Hugo Hortiguera, “Políticas del recuerdo y memorias de la política en *EL SECRETO DE SUS OJOS* de Juan José Campanella”, *Ciberletras* 31 (2013): [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.htm).

demonios” y hace emerger algo que todavía era nuevo en los debates: la responsabilidad de la sociedad civil en los crímenes de la dictadura.

Pero la articulación política de estas dos obras, (como muchas producciones de postdictadura), está en buena parte basada en una lectura alegórica de la historia. El componente ideológico de la construcción alegórica apunta a cohesionar la memoria colectiva de la audiencia aludiendo a la experiencia común de un pasado marcado por el terrorismo de Estado. La tradición de los relatos policiales y de investigación, en su variante del género negro, es principalmente el “modelizador genérico” de esta construcción.

La referencia al espacio político nacional se realiza en *El secreto y las voces* por la extrapolación de lo que ocurre en Malihuel a toda la nación. La evocación remite a un estado de la colectividad cuyas relaciones sociales están marcadas por la traición, la falta de solidaridad, el chisme, el interés personal, la cobardía, la manipulación, un estado de la colectividad, en fin, que describe, en palabras del narrador, “un mausoleo de miserias morales”.

En *EL SECRETO DE SUS OJOS*, la alegoría funciona a través de las alusiones, durante todo el filme, a la tecla de la letra A (de Argentina) atascada en la máquina de escribir, o en la escena final de la prisión clandestina que nos presenta a tres personajes en situación de encierro confrontando en silencio sus historias personales; tres personajes que corresponden al Represor, la Víctima, y el Representante de la Justicia, enfrentando sus pasados respectivos que son también los de toda una nación. Estos son los indicios más evidentes que explicitan el procedimiento alegórico sobre el que están contruidos estos relatos. Esos signos apelan a ser leídos en relación al referente de la nación y de la colectividad nacional. De alguna manera, se verifica acá la conocida afirmación de Jameson<sup>22</sup> sobre las “alegorías nacionales”, si aceptamos despojarla de cierta lógica esencialista que subyace en la perspectiva del teórico al hacer de la categoría un rasgo exclusivo de identidad de la literatura del Tercer Mundo: “la historia de los destinos individuales privados es siempre una alegoría de las situaciones públicas en disputa en la historia y las sociedades del Tercer Mundo.”<sup>23</sup>

Desde su impulso retrospectivo, propio de la facultad del recuerdo al que se libran los personajes principales, ambas obras concuerdan en una valoración disfórica de la nación: traiciones, asesinatos, desapariciones, tortura,

<sup>22</sup> Frederic Jameson, “Third world in the era of multinational capitalism”, *Social Text* 5 (1986).

<sup>23</sup> Citado en Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980–2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 34.

corrupción, pero en su componente prospectivo, desde el momento en el que los relatos coinciden con el presente de la acción y preparan el terreno para la emergencia de un sujeto renovado con proyección al futuro, las obras ofrecen perspectivas ideológicas distintas: esto se puede analizar en términos de la construcción de sujeto que ambas obras proponen.

### La construcción del sujeto

Aunque *El secreto y las voces*, al subrayar la responsabilidad de la sociedad civil en los secuestros, asesinatos y desapariciones ocurridos en Argentina durante la Guerra Sucia, se distancie de la tesis dominante de “los dos demonios” y elabore un juicio demoledor sobre la imagen de un pueblo (o de una nación) que hasta entonces era entendido como “el testigo inocente” de una confrontación de extremismos, la novela reconstruye al final otro discurso del que parecía haber intentado distanciarse en el desarrollo del relato (me refiero a cierto tono irónico que toma el narrador respecto a los lugares comunes del discurso militante de Derechos Humanos (DDHH) encarnados en el personaje del profesor Gagliardi). La novela termina con un final abierto desde el punto de vista de la acción narrativa, pero más bien concluyente desde el punto de vista político, al proponer como solución al problema de una justicia fallida la adhesión al discurso militante sobre DDHH (más dialéctico que « dialógico », según la noción bajtiniana). El sujeto de la investigación, al saberse hijo de un desaparecido y conocer la identidad del autor material del crimen, plantea explícitamente un programa detallado de acción política. La novela contribuye de esta manera a la constitución de un sujeto social<sup>24</sup>, propuesto como instancia que da sentido a la identidad colectiva a la cual parece adherirse de manera no problemática la identidad personal.

–La historia sigue pero no acá –dice Fefe a su amigo Guido hacia el final de la novela.

–¿Sigue cómo? –pregunta Guido.

–Greco. Voy a denunciarlo para que aparezca en todas las listas de represores. Voy a ponerme en contacto con HIJOS de Buenos Aires y Rosario. Por ahí le podemos organizar un escrache. Eso para empezar. Si aparece algún resquicio legal para acosarlo pongo a trabajar a mi abogado. Datos no me faltan ahora. Haría lo mismo con Neri y Rosas Paz, pero los hijos de puta se murieron antes. En fin. Aprenderé sobre la marcha. No es fácil a mi edad, enterarte que sos hijo de desaparecidos. (260)

<sup>24</sup> Este sujeto social queda explicitado además con la mención a la agrupación H.I.J.O.S.: hijos e hijas por la identidad contra el olvido y el silencio.

En Fefe se produce pues un trabajo de memoria como actividad reparadora que incide en la construcción de una identidad personal proyectada al futuro bajo el impulso solidario. Su identidad, que al inicio de su investigación es como dice Maria Stegmayer “experimentada menos como plenitud de sentido que como ruina”, lo que explica que “su propia vida revista una condición espectral”, termina reinsertada en redes de sociabilidad, reconstituyendo en la referencia a la agrupación HIJOS un imaginario de resistencia al poder. De esta manera la memoria se adhiere a la función cohesionadora de la “alegoría nacional” en la representación de una colectividad que remite esperanzadamente a una ética de justicia y reparación.

No es el caso del filme *EL SECRETO DE SUS OJOS*, donde los sujetos recurren o bien a una memoria melancólica<sup>25</sup>, como el marido de la víctima que es incapaz de hacer el duelo del pasado, se encierra en los recuerdos y termina realizando un acto irracional que sólo tiene sentido en su universo privado; o a un trabajo de memoria dinámico como el de Benjamín que, aunque contribuye, gracias a la investigación para su novela-memoria, a echar luz sobre aspectos siniestros del pasado argentino, concluye anulando todo significado colectivo a los esfuerzos desplegados, ya que opta por una resolución personal del trauma, y no se relaciona con ningún tipo de construcción de subjetividad social ni de compromiso en el ámbito público.

Por medio de la representación de Benjamín indagando el pasado para escribir su novela/memoria que le permite revisar su relación amorosa frustrada y al mismo tiempo retrotraer al presente aspectos siniestros del pasado argentino, el filme le otorga a la historia de un caso individual una dimensión que engloba a toda la sociedad argentina, gracias a lo cual sugiere el paso de la memoria individual a la memoria colectiva, es decir, al de una represen-

---

<sup>25</sup> Según Freud, “la melancolía describe una incapacidad de liberarse de la pérdida. El sujeto activa una identificación con el objeto perdido, objeto de deseos inalcanzados que no le permite el desarrollo personal. El ‘yo’ se convierte en el objeto mismo de la pérdida. En situación melancólica no terminamos nunca de llorar por nuestra propia pena. Nuestra libido es incapaz de orientarse en otra dirección que no sea la del objeto perdido que empieza a formar parte de nosotros mismos. Nuestros deseos son incapaces de investir en otro objeto y la pérdida nos obsede. Se trata pues de una fijación que mantiene el duelo en suspenso en un miedo engeguecedor que resiste a aceptar que no se podrá estar nunca más con el objeto de deseo perdido. El duelo, al contrario, supone una superación de la pérdida, que desde ese momento queda asimilada y no es más traumatizante. La separación entre el ‘yo’ y el objeto perdido ha sido efectuada por la libido que puede ser investida en un nuevo objeto de deseo que no está marcado con el recuerdo devastador de la pérdida, ni del miedo invasor de no poder jamás estar en relación con lo que se ha perdido”.

tación compartida del pasado donde los espectadores pueden reconocerse<sup>26</sup>. Aun no siendo la violación y asesinato de Liliana Colotto un crimen directamente político, el desarrollo de la historia vincula al asesino Isidoro Gómez a esta esfera de lo político al representarlo como parte del aparato de seguridad de la presidenta Estela Martínez de Perón, y luego al vincularlo a la red de grupos paramilitares que empezaban a actuar bajo el alero del estado en la Argentina anterior al 76. Con el caso de Isidoro Gómez se alude así no sólo a la práctica estatal de liberar a delincuentes para ocuparlos en la llamada lucha antsubversiva<sup>27</sup>, sino también a la impunidad que legitimaron las Leyes de Punto Final, Obediencia debida y, posteriormente, los indultos de individuos condenados por violaciones a derechos humanos. La película, de esta manera, parece posicionarse claramente en una perspectiva memorialística de denuncia de esas prácticas. La memoria aquí correspondería a lo que Todorov llama “uso ejemplar de la memoria”: en el cual, “el caso singular del pasado se presenta como un modelo que sirve para comprender situaciones nuevas (...), el recuerdo se abre a la analogía y a la generalización, y desde él se construye un *exemplum* para extraer una lección”, pasando del ámbito de lo privado y del enclaustramiento en el pasado al ámbito de lo público. De esta manera, según Todorov, el pasado se convierte en principio de acción para el presente.<sup>28</sup> En el extremo opuesto a esta actitud de memoria ejemplar y como complemento de la representación que hace el filme de la memoria, aparece el personaje de Ricardo Morales presentado como contra modelo de un trabajo liberador de la memoria. Si Benjamín parece desarrollar una relación dinámica con sus recuerdos, Morales se aísla, se encierra literalmente en el pasado. En Benjamín el resultado del recorrido por el pasado es el de “sanación”.<sup>29</sup> Y la modificación, hacia el final del filme, de la palabra Temo, que escribe en duermeverla al principio, por la frase TeAmo, gracias a la incor-

<sup>26</sup> Con Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria* (Barcelona: Paidós, 2000), 51, es útil recordar aquí que “la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual –la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma– sino también de la identidad colectiva” y que, como dice Maurice Halbwachs, “no recordamos solos sino con la ayuda de los recuerdos de los otros. Por otra parte nuestros supuestos recuerdos son tomados prestados de relatos recibidos de prójimos” (mi traducción). Comentado por Paul Ricœur, “Passé, mémoire et oubli”, en *Histoire et mémoire*, ed. por Martine Verlhac (Grenoble: Centre Regional de Documentation Pédagogique de l’Académie de Grenoble, 1998), 33.

<sup>27</sup> Lucha dirigida por José Lopez Rega, Ministro de Bienestar social que durante el gobierno de Estela Perón crea la Triple A.

<sup>28</sup> Todorov, *Los abusos de la memoria*, 30–1.

<sup>29</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*.

poración de la A entremedio, sintetiza bien la transformación del personaje, al mismo tiempo que se indica simbólicamente la recuperación de la tecla A, ausente o rota, de la máquina de escribir, como recuperación del eslabón perdido del pasado. Morales, al contrario, se ha quedado fijo en el tiempo, en estado de melancolía, incapaz de hacer el duelo. “Es como si la muerte de la mujer lo hubiera dejado ahí, detenido, eterno” dice Benjamín refiriéndose a él.

Al construir una cárcel privada y clandestina donde aplica la condena a prisión perpetua al violador y asesino de su mujer Isidoro Gómez, Morales no solo reproduce un gesto transgresor y monstruoso que atenta contra la vida como aquél del que fue víctima su mujer y él mismo, sino que además obstaculiza el carácter ejemplar –y por ende social– que puede tener la memoria. Estamos frente a lo que Todorov llama la “memoria literal”. En este caso,

El suceso (...) [ese] segmento doloroso del pasado (...) es preservado en su literalidad (...) permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo (...) descubro a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a su vez, estableciendo además una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora (...) y extendiendo las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia.<sup>30</sup>

En el filme, el impartimiento personal del castigo, por el que se busca corregir el olvido y la impunidad, está lejos de las funciones que debe cumplir la justicia dentro de una colectividad. Es justamente la “des-individuación” del acontecimiento singular, según Todorov, lo que permite el advenimiento de la Ley. Por otra parte, al infligir cadena perpetua e incomunicación absoluta al criminal, Morales se inflige a sí mismo una condena a vivir sin ningún contacto con el mundo social. Con todos estos datos resulta evidente que Morales no está presentado durante el desarrollo del filme como figura de identificación para los espectadores. Es una figura inspiradora de admiración y de compasión, pero siempre desde una percepción que hace de él un “otro”, un sujeto esencialmente distinto.

Sin embargo, hacia el final y de manera paradójica, el aparato enunciativo del filme establece, como lo ha notado Ana Moraña, una relación de empatía respecto al gesto de Morales<sup>31</sup>, y en la resolución final a pesar de que la mos-

<sup>30</sup> Todorov, *Los abusos de la memoria*, 30–1.

<sup>31</sup> Según esta crítica “La resolución final de la historia en la novela y en la película le dice al espectador que quizás los familiares de las víctimas tienen derecho a procurarse la justicia por su propia mano.” Ana Moraña, “Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico”.

tracción subraye el aspecto aberrante y horroroso del mismo, el espectador “siente que no hay manera de culpar al familiar de la mujer violada y muerta”. De acuerdo a Moraña,

la película termina (...) proponiendo una solución escalofriante: si no hay manera de hacer justicia a través de la ley, alguien podría considerar la vuelta a la justicia de ‘ojo por ojo, diente por diente’(...). Esto plantea un problema real, no solo ético: las víctimas y sus familiares (...) pasan de ser tales a ser victimarios.<sup>32</sup>

A mi juicio, el filme no condena el acto de Morales, pero tampoco lo propone como alternativa viable ante la inacción de la Justicia sino para indicar el extremo al que puede llegar una sociedad en donde se ha impuesto la impunidad y en la cual las instituciones ya no responden a las expectativas de la colectividad. A través del personaje y de su gesto, el filme expone el tipo de subjetividades que produce una sociedad deteriorada éticamente “regid(a), según Hortiguera, por un impulso amnésico y monstruoso”<sup>33</sup>. En este sentido el imaginario alegórico de la película opera como herramienta crítica, pero no se vincula a una perspectiva optimista para construir un sujeto social proyectado a la acción, como en el caso de la novela de Gamerro.

A mi juicio la película confronta a los espectadores a una situación límite y puede incluso introducirlos en el espacio irracional de la fascinación o goce perverso de la venganza propio del melodrama y del género policial que usa, y que, como ha notado Gramsci “condiciona a los consumidores a albergar una serie de fantasías respecto al castigo de los malvados por los males sufridos”. El gesto de Morales remueve estos deseos básicos instintuales de venganza personal en el espectador, que puede quedar reconfortado a pesar de lo monstruoso y violento del gesto, aunque sea provisoriamente.

Pero de efectos más perniciosos desde el punto de vista político es la representación de la reacción de Benjamín ante el descubrimiento atroz de la cárcel clandestina. Este hombre que ha sido parte del aparato judicial y que

---

gráfico: LA MUJER SIN CABEZA (Lucrecia Martel, 2008) y EL SECRETO DE SUS OJOS (Juan José Campanella, 2009)”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXVII, Núm 73 (2011): 377–400, aquí 384.

<sup>32</sup> Ana Moraña, “Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico”, 387.

<sup>33</sup> Hugo Hortiguera, “Políticas del recuerdo y memorias de la política en El secreto de sus ojos de Juan José Campanella”, *Ciberletras* 31 (2013), [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.htm).

durante todo el relato nunca ha dejado de creer en él y en las instituciones<sup>34</sup> y que, como Irene, no pone en duda la Justicia y respeta la Ley, este sujeto, en suma bastante subjetivizado por los mecanismos del poder, termina silenciando y encubriendo la venganza de Morales y, por lo mismo, haciéndose cómplice de ese acto ilegal. La empatía que establece el relato con el ahora carcelero Morales se consigue gracias a la construcción filmica de la perspectiva subjetiva de Benjamín. Todas las escenas del descubrimiento de la cárcel clandestina están filmadas desde esa posición espectral preconstruída por el filme, para que el espectador comparta el punto de vista de Benjamín y quede condicionado, si no a justificar el acto (ilegal) de Morales, sí a entenderlo y a encubrirlo como hace el personaje. La “visión con” Benjamín, y el sintagma entre paréntesis (*syntagme en accolade*) –según la terminología propuesta por Metz<sup>35</sup>– (una serie de planos subjetivos que más que organizarse en una perfecta cronología, tienden a la construcción de un concepto o una idea), ocurren cuando Benjamín, de regreso en auto a Buenos Aires, decide dar media vuelta para volver a la casa de Morales de donde éste lo ha echado. En ese momento un desfile de imágenes del pasado se le repiten en su cabeza y en la pantalla. Primero aparece el cadáver desnudo y ensangrentado de Liliana. Luego, y significativamente por primera vez en el film, Isidoro Gómez en el acto de violar y golpear salvajemente a su víctima; aparecen luego los planos donde lo vemos confesando arrogante el crimen, haciendo alarde de su virilidad, gritando fuera de sí cómo violó a la víctima, y nuevamente el plano del cadáver ensangrentado de Liliana. Entrelazadas a estas imágenes aparecen las del apesadumbrado marido sentado frente al terminal de trenes esperando encontrarse con el asesino. Este montaje de imágenes que pasan rápidamente una tras otra, en una especie de repaso del film, actualiza el crimen y conmina al espectador a no olvidar ni su monstruosidad ni a su autor, como tampoco el sufrimiento de las víctimas (la mujer violada y su marido). Por eso cuando el prisionero aparece implorando que por lo menos le dirijan la palabra, ya el espectador está ganado para la causa de Morales.

---

<sup>34</sup> Recordemos que a diferencia de lo que ocurre en *El secreto y sus voces*, donde el personaje narrador constantemente reflexiona, interpreta y comenta políticamente los acontecimientos, en *EL SECRETO DE SUS OJOS*, el protagonista Benjamín no hace comentarios o reflexiones directamente políticas y la mayor parte de las veces se explica las arbitrariedades, de las que es testigo y víctima, como consecuencias de conflictos personales. A pesar de reconocer la corrupción y los corruptos, los personajes de Benjamín, Pablo e Irene son sujetos respetuosos del orden institucional.

<sup>35</sup> Christian Metz, *Essais de la signification au cinéma* (París: Klincksieck, 1971).

La mirada de Benjamín en silencio, su gesto de retroceder cuando el asesino quiere tocarlo a través de los barrotes (1), aunque subrayan su espanto ante la escena que está presenciando, indican también su indiferencia ante la súplica del asesino.



Fig. 1: Fotograma 1

De una manera primitiva y literal la escena se hace eco del lema que circula en el discurso social argentino “ni olvido ni perdón”, cuyo sentido político, claro está, no apela al acto de revancha como el que sugiere la escena. Benjamín sale de esa cueva oscura que es la cárcel de Morales decidido a silenciar el acto criminal que acaba de presenciar.

Es este sentido, para Hortiguera el filme “termina por escenificar un lado oscuro e indecible de la sociedad argentina” cuyo “final nos habla de bancarrotas y deterioro moral y legal en que habría entrado la comunidad toda”.<sup>36</sup>

El fin de la secuencia es seguido por un largo fundido negro de varios segundos que contrasta con un primer plano de flores rojas con la que empieza la secuencia epílogo. Un *travelling* hacia atrás nos descubre un cementerio, extraordinariamente iluminado y blanco (2) que, paradójicamente, parece un lugar de luz y de vida por oposición al lugar de encierro y de muerte donde se queda Morales con su víctima. Esta expresiva puntuación con que se separa el epílogo del resto del filme marca el quiebre de la focalización en las dos tramas (la personal y la política). Benjamín, y la película con él, claramente ha optado por concentrarse en su historia personal. Todos sus gestos, como el de recogimiento frente a la tumba de su amigo, cobran sentido solo para su mundo íntimo y privado. La vinculación con el contexto ha quedado cortada como trama explicativa.

<sup>36</sup> Hortiguera, “Políticas del recuerdo y memorias de la política.”



Fig. 2: Fotograma 2

Si bien la película articula desde la perspectiva crítica de las alegorías nacionales un estado desolador de la colectividad, no construye un héroe positivo que se vincule o se comprometa con el devenir social. Los sujetos quedan en *EL SECRETO DE SUS OJOS* redefinidos en sus propios universos singulares (Benjamín reconectado libidinalmente con la existencia, Morales fijado en su castigo privado y preso en su carcel de melancolía). Los dos personajes son tal vez muestras de las subjetividades que produce la sociedad retratada en la película.

Benjamín resuelve su historia individual, a la que le da un carácter privado, y clausura toda relación con el espacio público, actitud bien marcada iconográficamente en el plano final de la película con esa puerta que se cierra e impide que la cámara siga avanzando (3).



Fig. 3: Fotograma 3

Imagen de cierre y de clausura que tiene como correlato el plano de Benjamín pocos minutos antes cosiendo las hojas de su novela, como hacía Pablo con los expedientes para archivar (4).



Fig. 4: Fotograma 4

El gesto nos indica que la novela, que contiene el secreto de la cárcel clandestina, también quedará archivada y silenciada.

La opción que maneja Benjamín es la del encubrimiento del crimen y del olvido. El filme deja un gran conflicto abierto en el plano del retrato que hace de la colectividad representada por Benjamín y Morales, y deja sin resolución los temas de la impunidad, de la justicia y la reparación de las víctimas.