

## **Pasión y Deseo en la resistencia a la Dictadura: *El secreto de sus ojos* como narración clásica de Hollywood**

Fabio Nigra (UBA)

*El secreto de sus ojos*<sup>1</sup> es una película que ha logrado un éxito notable para la cinematografía argentina. Pero, ¿es representativa del modo de filmar en el cine argentino? Se sostiene aquí que su éxito ha sido producto de elementos que forman parte de una fórmula que resulta más que nada del tipo narración clásica de Hollywood, incluyéndose elementos extraños a tal fórmula para establecer una diferencia, vinculados a las particularidades latinoamericanas de la década de 1970. El realizador<sup>2</sup> del film, Juan José Campanella, ha tenido amplia experiencia en lo que podrían llamarse las “ligas mayores” de la filmografía –léase Hollywood y sus producciones-, ya que en su currículum cuenta la dirección de un número importante de episodios de series exitosas como *La ley y el orden* y *Dr. House*, entre otras. O sea, no se puede negar el conocimiento aceitado del modelo narrativo consensual en Estados Unidos. Y a la vez, es claro que ha sido conciente de que la problemática emergente de las dictaduras del cono sur en la década de 1970 no resulta un tema menor para el público norteamericano en particular, e internacional en general, por las terribles consecuencias sociales, políticas y económicas que generaron en gran parte del subcontinente y la responsabilidad de su gobierno en ellas.

Es por ello que, usando de forma estructural un modo consensualmente exitoso de narrar, el realizador determina dos ejes a los fines de organizar el relato: el *deseo* y la *pasión*, vinculados entre sí, como elementos que le brinden razonabilidad y lógica a las decisiones de los protagonistas, necesarias e imprescindibles para que una escena suceda a la otra. Estos dos elementos forman parte del modelo clásico de Hollywood, pero con la impronta sudamericana.

## La narración clásica de Hollywood

Reiterar la historia de la película aquí resultaría sobreabundante, aunque en la nota se ha seleccionado una de las mejores y más detalladas de aquellas que circulan por internet, ante la eventualidad de que el lector no conozca los principales puntos de dicha narración.<sup>3</sup>

Los sistemas de narración se han desarrollado con mucha anterioridad al cine, desde ya. Cualquier texto narrativo se encarga necesariamente de contar una historia, pero lo que hace diferente al cine de la literatura es que el primero “comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música, lo que hace que la organización del relato fílmico sea más compleja.”<sup>4</sup> Los autores citados asumen entonces que el narrador será el realizador, en tanto que es quien escoge un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, junto a la idea de producción y de invención. Como indica Russo, “el cine clásico no ve al género como una restricción, sino como un margen de seguridad, un pacto preexistente.”<sup>5</sup>

Existe un conjunto de elecciones consolidadas hacia 1940, las que cuando se simplificaron al punto mínimo y se estandarizaron, lograron crear un estilo que se ha dado en llamar la **narración clásica** de Hollywood. Esta lógica narrativa del cine clásico de Hollywood es analizada como un dispositivo firme y rígido por la mayoría de los autores. Según Bordwell, la narración de tipo clásica es una configuración específica con opciones normalizadas para representar una historia y a fin de manipular las posibilidades de argumento y estilo. A su modo de ver,

“la película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos. El medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes.”<sup>6</sup>

De esta forma, se hace especial hincapié en lo que se denomina el *star system* (el uso de actores famosos, que puedan brindar un alto reconocimiento del público en lo que hace a la identificación de las características del actor y su personaje y, por ende, una fuerte respuesta comercial); para lograr una historia articulada de forma tal que los estudiosos la han denominada la “historia canónica”. Sostiene Bordwell que los manuales sobre el guión en Hollywood han insistido en una fórmula específica: “el argumento consiste en una situación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación.”<sup>7</sup> Esta estructura es heredera del teatro, el romance popular y en especial, la novela corta de fines del siglo XIX.

Según Xavier, el modelo clásico reunió tres elementos considerados básicos para producir un efecto particular, que es el de mostrar al mundo como si lo filmado fuera nada más que una verdadera reproducción del mundo real en el que viven los espectadores. Estos tres elementos son, primero, el *découpage* clásico, que es el proceso por el cual se descompone el film en planos, secuencias y escenas (el plano se corresponde a cada toma de una escena, o sea que el plano es un segmento continuo de la imagen)<sup>8</sup>, lo que determina también el lugar que ocupa la cámara en dicho proceso. El segundo elemento es el método de interpretación de los actores, con “principios naturalistas” y con preferencia a filmar en estudios (lo que implica también que los escenarios son funcionales a la modalidad naturalista buscada); tercero, la elección de historias con fórmulas muy convencionales y de fácil lectura.<sup>9</sup>

Esta fórmula logra el control total de la realidad creada-narrada, y a la vez oculta (o busca ocultar) todos los medios que se utilizaron para crear esa realidad. En concreto, el modelo que elaboraron los Grandes Estudios de Hollywood funcionó como un sistemático “parecer verdadero” para ocultar o anular la existencia de un gran trabajo de construcción y elaboración, a fin de lograr la más exacta representación de lo que entendían como la realidad. De esta forma lo que se pretende es que el espectador se convenza de que se encuentran en contacto directo con el mundo representado, “como si todos los aparatos de lenguaje utilizados constituyesen un dispositivo transparente (el discurso como naturaleza).”<sup>10</sup> Gracias a ello, la reproducción pretendida funciona, según Xavier,

como instrumento retórico, esto es, la supuesta seriedad de la reconstrucción de los detalles pretenden simbolizar un “respeto a la verdad”, que tiende a ser aceptada para la totalidad de la película.<sup>11</sup> En consecuencia, el método permite que sobre la situación de evidente ficcionalización, aparezca un coeficiente de supuesta verdad que diluye “todo lo que la historia tiene de convencional, de simplificación y de falsa representación. La misma ecuación, se afirma: discurso=verdad.”<sup>12</sup> Como bien asegura, durante el período de entreguerras hablar de Hollywood era casi como hablar de cine “normal”, es decir, el paradigma.

El sostén de ello es el guión, por supuesto, porque no hay película sin guión. Por ello, para que confluyan el estilo de filmación clásico con la historia, el guión debe mantener un conjunto de pautas estables. En primer lugar, la causalidad como principio unificador, ya que aún en el nivel denotativo “cualquier paralelismo se subordina al movimiento de causa y efecto.”<sup>13</sup> Asimismo, es central la causalidad para la organización de los tiempos de la narración. Esta organización causal tiene, por lo general, dos grandes líneas de argumentación: una que implica un romance heterosexual, y otra que implica otra esfera que puede estar vinculada con el trabajo, la guerra, una búsqueda o una misión. Por supuesto que tiene un objetivo, obstáculos y un clímax que por lo general se encuentra al final. Estas dos esferas usualmente son interdependientes.

En coincidencia con Xavier, Bordwell sostiene que, “hablando *grosso modo*, hay únicamente dos tipos de segmentos en Hollywood: ‘las secuencias de montaje’... y las ‘escenas’. La narración de Hollywood demarca claramente sus escenas según el criterio neoclásico...”, que son las unidades de tiempo, espacio y acción.<sup>14</sup> Los límites de la secuencia se marcan por algún tipo de división estándar como el encadenado, el fundido, el puente sonoro, etc.

Con estos elementos (y otros más que hacen a cuestiones específicas), la narración que se conoce como clásica tiende a ser “omnisciente, altamente comunicativa, y sólo moderadamente autoconsciente. Esto es, la narración sabe más que todos los personajes, oculta relativamente poco (principalmente ‘lo que ocurrirá a continuación’), y raramente reconoce que se dirige al público.”<sup>15</sup> Sin perjuicio de ciertas fórmulas que le permiten al estilo clásico de narración ser

construido de forma tal que respete los tiempos, la manipulación fílmica del espacio y la idea de que el espectador es como la cámara para ser omnipresente y omnisciente, de forma tal que se intenta ocultar que todo es una construcción tras la idea de que siempre estuvo ahí, Bordwell establece tres proposiciones generales para su precisión:

1. En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento.

2. En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia.

3. El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento.<sup>16</sup>

Estas condiciones le permiten al espectador realizar operaciones cognitivas específicas que no son menos activas por ser habituales y familiares, sostiene Bordwell. La historia hollywoodense es el producto de una serie de esquemas, hipótesis e inferencias específicas. A esto se le debe añadir que los espectadores reciben la configuración del argumento y la historia en la mayoría de los casos, conforme los postulados de una historia canónica, de forma tal que conoce las figuras y funciones estilísticas más probables. Es por ello que “la motivación ‘realista’, de este modo, consiste en realizar conexiones reconocidas como plausibles por la opinión común...”<sup>17</sup> Esto es posible porque las normas de Hollywood le suministran al espectador expectativas que pueden medirse respecto a los indicios brindados por el filme. Esto determina que, como sostiene Bordwell,

“el sistema clásico no es ingenuo. Recuérdese que en circunstancias normales de exhibición, la velocidad y comprensión de un espectador está absolutamente controlada. La indicación de hipótesis probables, exclusivas y orientadas al suspense es una forma de ajustar la dramaturgia a las demandas de la situación de visionado. El espectador no necesita rebuscar muy hacia atrás en el filme, pues sus expectativas están dirigidas hacia el futuro. La exposición preliminar emplaza los

esquemas rápidamente en su lugar, y la naturaleza radical de la mayoría de las hipótesis permite una rápida asimilación de la información. La redundancia mantiene la atención en las cuestiones inmediatas, mientras las prudentes ausencias de redundancia permiten posteriormente sorpresas menores. En su conjunto, la narración clásica controla el ritmo del visionado pidiendo al espectador que construya el argumento y el sistema estilístico en una forma sencilla: construir una historia denotativa, unívoca e íntegra.”<sup>18</sup>

Esta falta de ingenuidad, este proceso de construcción ocultado que pretende mostrar al espectador un conjunto de procesos y problemas para los cuales ya se encuentra pre constituido, se montan sobre otro conjunto que organiza el relato del film en análisis.

### **Dispositivos clásicos en *El secreto de sus ojos***

Reconstruyamos la historia, ahora con los elementos aportados. Según se mencionó, en primer término, los personajes psicológicamente definidos. En la película aparecen tres personajes claramente diferenciados que formulan dos pares necesarios: son Espósito/Darín, Menéndez Hastings/Villamil y Sandoval/Francia. Los dos primeros forman la representación del *deseo* erótico; y con un poco menos de presencia, pero no de intensidad, el segundo par lógico es Espósito/Darín y Sandoval/Francia como la *pasión*.

Nótese que es la pasión la que produce el crimen; la pasión sostiene a Espósito/Darín en su búsqueda a lo largo de los años, y quien produce la síntesis. Y la fusión de la pasión con el deseo une a los protagonistas al final. Precisemos. Un deseo no correspondido del compañero de estudios secundarios de la joven Colotto lo lleva a la violación y asesinato. Su pasión es el club de fútbol Racing Club, y esto es lo que genera la alteración del hecho o proceso original (la vida normal y habitual de los personajes del juzgado). El golpe emocional que recibe Espósito/Darín al ver el cuerpo violentado, desnudo y despojado de su dignidad, construye en su interior una pasión renovada por su trabajo. Los jueces y trabajadores de la Justicia son como los médicos: ante la repetición de tener que conocer y resolver sobre hechos terribles, se les genera una especie de inmunización sensorial. Por algún hecho no

explicado, Espósito/Darín recibe un golpe que despierta o reaviva su pasión por la justicia.

La perturbación, en la historia analizada, se produce cuando el asesino es liberado para formar parte de un grupo parapolicial en momentos previos al Golpe de Estado de 1976, es el momento en que se produce la fractura en la historia, por cuanto por ello Espósito/Darín debe escapar. Con esto se quiere decir que la lucha por encarcelarlo es una parte de la película, que se transforma cuando es liberado el asesino; la lucha final es por cerrar su pasado. Entonces, como indica Bordwell, el orden causal necesario del modelo clásico trabaja con dos historias en paralelo (“una que implica un romance heterosexual, y otra que implica otra esfera que puede estar vinculada con el trabajo, la guerra, una búsqueda o una misión”), que son el deseo entre Espósito/Darín y Menéndez Hastings/Villamil, por un lado; la pasión por resolver el conflicto con Sandoval/Francella, por el otro.

La película una vez simplificada consta de dos grandes partes y dos grandes ejes. La primera parte va del asesinato al escape de Espósito/Darín hacia una provincia del norte argentino; la segunda parte es desde que Espósito/Darín vuelve por primera vez a su juzgado una vez jubilado y hasta el encuentro final con el asesino en la casa del campo de Morales/Rago como el clímax de la pasión; y el reencuentro final con Menéndez Hastings/Villamil en la última escena del film, como el clímax del deseo. La primera parte es el pasado, el año 1975; la segunda parte es el presente. El caso es que la película se construye con una linealidad apoyada en importantes *flashbacks* (que se tratarán más adelante).

Además, nada casualmente, el realizador se apoya fuertemente en lo que podría llamarse el *star system* de Argentina (y en el caso de Darín, con entrada en Latinoamérica y España cuando menos). Darín había logrado ya, al momento de la filmación, un importante nivel de popularidad como gran actor (*El hijo de la novia*, *El Aura*, *Nueve Reinas*, *Kamchatka*, entre otras). Soledad Villamil y Guillermo Francella eran más populares actores de televisión que de filmes, pero también con un alto grado de reconocimiento a su calidad (aunque en el caso de Francella, más como cómico).

Pero como la trama busca la resolución de un asesinato y violación, también deben considerarse los elementos del policial clásico. Como bien ha señalado Bordwell, el espectador construye en el policial clásico la cadena causal de la historia. Es por ello que Campanella, siguiendo a rajatabla las reglas del estilo elegido, cumple con el supuesto de que “el argumento oculta acontecimientos cruciales que suceden en la parte del ‘crimen’ de la historia.” En concreto, se oculta cómo se *hizo justicia* (hecho que cierra la película y abre la discusión moral y judicial de la forma en que Morales/Rago cerró su propia historia). No es un detalle menor en la Argentina post-dictadura. Con ese contexto, “el observador crea un conjunto de hipótesis exclusivas: un conjunto cerrado de sospechas, un conjunto gradualmente definido de desenlaces. El género incentiva el suspense con respecto a los giros y enredos de la investigación y juega con la curiosidad sobre el material causal que falta.”<sup>19</sup> En consecuencia, la narración falsa de Morales/Rago de cómo resolvió su historia con el asesino de su esposa es introducida adrede a fin de desviar la atención del espectador, quebrándole las expectativas para lograr un golpe mayor cuando se produce el desenlace.

Como corresponde, la información se va brindando de a poco, en forma gradual, y su revelación –el caso de la *mano propia* de Morales/Rago- es el cierre del eje *pasión*. También, y como lo establece el canon, se aporta información dilatoria, aquí construida con algunos de los flashbacks, junto a la aparición de escenas de comedia, la ejecución de delitos –en este caso, hecho por los que investigan, por lo que son presentados como menores pero necesarios para la resolución del conflicto-, o tensiones con personajes presentados como despreciables.

El flashback es un plano, una escena o casi toda la película –según los casos- cuya acción se sitúa ante los ojos y oídos del espectador, pero en un hipotético pasado narrativo, dice Russo.<sup>20</sup> Dado que el paso a otra temporalidad, aporta Martin, ha de ser entendido por el espectador, por ello debe apoyarse en dos procedimientos, que son el *travelling* hacia adelante, y el fundido encadenado “que constituye materialmente y por lo tanto sugiere psicológicamente una especie de fusión entre dos planos de la realidad, como si el pasado invadiera poco a poco el presente de la conciencia volviéndose, a su vez, presente.”<sup>21</sup> También puede

introducirse el pasado sin transición visual, con una técnica conocida como corte seco.

Por lo general, esta última fórmula es la elegida por Campanella para introducir el pasado, ya que en la mayor parte de las transiciones elige el ajuste seco, como dos planos que están en el mismo nivel de realidad.<sup>22</sup> Esta es la fórmula para integrar dos historias en una, la del pasado y la del presente.

### **Pasión y Deseo en una Argentina sin cierre**

Pese a que algunas críticas evaluaron como una decisión oportunista de Campanella el hecho de elegir el año 1975 para ubicar la primera parte de la historia, es decir, el contexto de un conflicto interno que favoreció la llegada del Golpe de Estado de 1976<sup>23</sup>, debe destacarse que sin perjuicio de que la novela original (*La pregunta de sus ojos*, de Eduardo Sacheri) tenía similar contexto, lo que parece no haberse advertido es que existe un mensaje lanzado por el novelista y el realizador, metafórico, de la Argentina en su evolución política y social.

Los conflictos sociales, económicos y políticos en la Argentina se caracterizan por una alta dosis de *pasión*, lo que según Sandoval/Francella nadie puede abandonar en su vida. Postular que la elección de Campanella y Saccheri se apoya solamente en una especulación de *marketing* resulta, cuando menos, mezquino. La crisis civil que se produjo en la Argentina de la década de 1970 emergería, posiblemente en la perspectiva del realizador, como una reflexión sobre cómo los argentinos vivimos múltiples facetas de nuestra vida **hasta** la actuación política.

Por otra parte, el *deseo* –llamado anteriormente erótico-, que puede reconvertirse para ser el *amor*, en cambio, es la respuesta que se propone en el film para tratar de cerrar un pasado oscuro, de desencuentros y conflictos. La gran pregunta –que no es la de la mirada del asesino- es si la justicia por mano propia puede saldar las cuentas con el pasado.

## Bibliografía utilizada

Jacques Aumont; Alain Bergala; Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*; Buenos Aires, Paidós, 2011.

David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*; Barcelona, Paidós, 1996.

Constanza Burucúa. "La historia argentina va a los Oscar. Reflexiones acerca de los discursos históricos premiados por Hollywood"; ponencia presentada en el *III Congreso Internacional de AsAECA*, Córdoba, 2012.

Marcel Martin. *El lenguaje del cine*; Barcelona, Gedisa, 2008.

Eduardo A. Russo. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*; Buenos Aires, Paidós, 2005.

----- . *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*; Buenos Aires, Manantial, 2008.

Ismail Xavier. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*; Buenos Aires, Manantial, 2008.

---

## Notas:

<sup>1</sup> Ficha técnica:

**Dirección** Juan José Campanella

**Ayudante de dirección**, Fernando Alcalde

**Dirección artística**, Marcelo Pont Vergés

**Producción**

Gerardo Herrero (productor ejecutivo), Daniela Alvarado (productora delegada), Mariela Besuievski, Juan José Campanella, Guillermo Imsteyf (productor asistente), Axel Kuschevatzky (productor asociado), Vanessa Ragone (productora ejecutiva), Carolina Urbieta

**Guion** Eduardo Sacheri

Basada en "La pregunta de sus ojos" de Eduardo Sacheri

**Música** Federico Jusid

Emilio Kauderer

**Sonido** José Caldararo

José Luis Díaz

Leandro de Loredo

Rubén Piputto

**Maquillaje** Lucila Robirosa

**Fotografía** Félix Monti

**Montaje** Juan José Campanella

**Vestuario** Cecilia Monti

**Efectos especiales** Marcelo García, Rodrigo Tomasso

**Protagonistas** Ricardo Darín, Soledad Villamil, Guillermo Francella, Pablo Rago, Javier Godino.

<sup>2</sup> Juan José Campanella ha sido más que el director, al ejecutar parte sustancial de la producción, el *script* y también el montaje de la película, por lo que resulta más abarcativo llamarlo *realizador*, en vez de director.

<sup>3</sup> En 1999, Benjamín Esposito, un agente judicial retirado, decide escribir una novela acerca de un asesinato ocurrido en 1974, en cuya investigación se había involucrado. A continuación ocurre un flashback: en junio de 1974, Benjamín Esposito (Ricardo Darín), empieza a investigar el crimen de

una joven mujer, Liliana Colotto de Morales (Carla Quevedo), brutalmente violada y asesinada dentro de su casa en un barrio de la ciudad de Buenos Aires. Su esposo, ahora viudo, Ricardo Morales (Pablo Rago), queda devastado por la noticia; Esposito le promete encontrar al asesino y llevarlo ante la justicia. Éste es ayudado por su asistente alcohólico Pablo Sandoval (Guillermo Francella), y la recién llegada Irene Menéndez-Hastings (Soledad Villamil), una joven de clase acomodada que es la nueva jefa del departamento. El rival de Esposito en el tribunal, Romano, acusa a dos trabajadores inmigrantes para deshacerse del asunto, lo cual enoja a Esposito tras ver que ambos fueron torturados para que se declararan culpables y se enfrenta a Romano en un ataque de furia.

Pronto, Esposito encuentra una pista al mirar unas viejas fotos de la joven asesinada, que le fueron dadas por Morales: en muchas de las fotos encuentra a un hombre, identificado como Isidoro Gómez (Javier Godino), que miraba a la víctima de forma sospechosa. Esposito investiga a Gómez, y determina que vive y trabaja en la ciudad de Buenos Aires, pero no logra localizarlo. Esposito y Sandoval entran ilegalmente en la casa de la madre de Gómez en Chivilcoy, ciudad donde no sólo nació él, sino también la difunta esposa de Morales. Durante el allanamiento encuentran unas cartas que el sospechoso le escribió a su madre. Sandoval las roba, Esposito se entera manejando de regreso. De vuelta a la Capital Federal, la "visita" sólo les causa problemas con sus superiores, y no logran conseguir ninguna evidencia en las cartas. Además, Gómez sigue en libertad debido a una descuidada llamada telefónica a su madre por parte de Morales, quien desesperadamente quería encontrar al asesino de su esposa. Tras estos sucesos, la investigación del homicidio de la joven es cerrada.

Tiempo después, en 1975, Esposito se encuentra a Morales en una estación de trenes en Retiro y descubre que por todo un año Morales había estado yendo a distintas estaciones de tren en Capital Federal para tratar de encontrar a Gómez cuando éste vuelve del trabajo. Conmovido por la determinación de Morales y el amor de éste por su difunta mujer, Esposito logra convencer a Irene de que reabra la investigación. Mientras, emborrachándose en un bar, Sandoval hace un descubrimiento: un conocido suyo del bar identifica varios nombres mencionados en las cartas –sin conexión aparente– como jugadores de fútbol pertenecientes a Racing Club de Avellaneda. Después de identificarlo como fanático de Racing, Esposito y Sandoval van a un partido entre ese equipo y Huracán, con la esperanza de encontrar a Gómez. En una escena memorable filmada en el estadio de este último equipo, lo localizan entre la multitud, pero un gol repentino causa el barullo suficiente para que huya. Una persecución comienza en la que Gómez casi escapa, pero es finalmente atrapado gracias a la asistencia de la policía cuando él se mete accidentalmente en la mitad del campo de fútbol. Esposito e Irene entonces lo someten a una falsa e ilegal interrogación en la oficina, en la que Irene logra que Gómez confiese el crimen tras herir su orgullo masculino. Gómez es juzgado y condenado, pero apenas un mes después Romano, el rival de Esposito, logra que liberen al asesino y lo contrata como sicario de la facción de derecha del Partido Peronista para vengarse de Esposito. Esposito e Irene tratan de revertir esto, pero la intervención de Romano no se lo permite. A Esposito le toca la dura tarea de informar a Morales que el asesino de su mujer seguirá libre, dato que devasta al hombre.

Semanas después, Sandoval se emborracha y se pelea con otro hombre en el bar que frecuenta y Esposito lo lleva hasta su propio departamento, mientras él va a buscar a la mujer del amigo. Cuando Esposito vuelve con la esposa de Sandoval a su departamento, encuentra la puerta forzada, sus fotos dadas vuelta y a Sandoval tiroteado y muerto en su cuarto. Esposito después concluye que Romano mandó asesinos a sueldo para tratar de matarlo a él y que, al encontrar a Sandoval, éste dio vuelta las fotos y mintió ser Esposito para salvar a su amigo. Temiendo por su vida, Esposito es forzado a exiliarse a Jujuy con los primos de Irene para evitar a los asesinos de Romano. Este se va de la ciudad y reside en Jujuy por 10 años, hasta volver a Buenos Aires en 1985 para encontrar a Gómez desaparecido, a Romano asesinado durante la dictadura de 1976 y a Irene casada y con dos hijos.

Regresando a 1999 (donde está contada la historia) y tratando de sacarle sentido al caso, Esposito va a visitar a Morales, quien se mudó en 1975 a una casa aislada en las afueras de la Provincia de Buenos Aires. Durante la visita, ambos discuten varios de los eventos que ocurrieron durante y después del caso, pero Morales se descontrola después de que Esposito le pregunta cómo hizo para sobrellevar la muerte de su mujer, y más aún la injusticia con la que finalizó su causa. Porque después de enterarse Esposito de que Gómez había terminado como guardaespaldas de Isabel Perón, a éste no se lo volvió a ver. Morales le cuenta a Esposito que él ya se había encargado de secuestrar a Gómez y de tirotearlo en el baúl de su auto. Siendo así, Esposito se retira. Pero tras una

profunda reflexión guiada por recuerdos, detiene el auto y se dirige campo adentro, de regreso a la casa de Morales. Lo hizo al recordar lo que Sandoval le había dicho: "Nadie puede cambiar de pasión". Esposito comprendía el afán que tenía Morales porque Gómez sufriera una estadía eterna en prisión, y no se salvara instantáneamente con la muerte. Así llegó a la conclusión de que era imposible que el damnificado le "hubiera dado el gusto" a su agresor. Tras esperar hasta el anochecer, encuentra a Morales entrando en un pequeño granero con un plato de pequeños trozos de pan. Esposito avanza y mira por detrás de la puerta: Morales lleva ese plato a una celda de cuya oscuridad sale un hombre decrepito, quien resulta ser –añejo y maltrecho– el asesino Gómez, a quien Morales mantuvo preso y alimentado por 25 años, durante los cuales ni una sola vez le dijo una sola palabra. Gómez, dentro de su celda, se aproxima a Esposito y le ruega que le pida a Morales "que le hable". Morales, con seriedad, se limita a decirle a Esposito: "Usted dijo *perpetua*", en referencia a la promesa de encarcelarlo que el último le había hecho.

De vuelta a Capital Federal, Esposito visita por primera vez la tumba de Sandoval. Más tarde se dirige al despacho de Irene, dispuesto a confesarle su amor, cosa que ella siempre había esperado de él. Sonrientes y expectantes, los dos nuevos amantes entran en la oficina de ella y cierran la puerta para hablar más detenidamente sobre su amor. Síntesis argumental tomada en [http://es.wikipedia.org/wiki/El\\_secreto\\_de\\_sus\\_ojos](http://es.wikipedia.org/wiki/El_secreto_de_sus_ojos); acceso en 24/07/2013.

<sup>4</sup> Jacques Aumont; Alain Bergala; Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*; Buenos Aires, Paidós, 2011, página 106.

<sup>5</sup> Eduardo A. Russo. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*; Buenos Aires, Paidós, 2005, página 62.

<sup>6</sup> David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*; Barcelona, Paidós, 1996, página 157.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Ismail Xavier. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*; Buenos Aires, Manantial, 2008, página 37.

<sup>9</sup> Idem, página 55.

<sup>10</sup> Ibid, página 56.

<sup>11</sup> Ibid, página 57. Con similar aproximación, aunque leves modificaciones, también Eduardo A. Russo. *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*; Buenos Aires, Manantial, 2008, capítulo 1.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> David Bordwell. *La narración...*, página 157.

<sup>14</sup> Idem, página 158.

<sup>15</sup> Ibid. Aclara Bordwell: "Al final del argumento, la narración puede de nuevo reconocer su conciencia de un público (reaparece la música no diegética, los personajes miran hacia la cámara o cierran una puerta en nuestras narices), su omnisciencia (por ejemplo, la cámara se retira en un plano largo), y su comunicabilidad (ahora lo sabemos todo). La narración clásica no es, pues, igualmente 'invisible' en cualquier clase de filme o a lo largo de cualquier filme." En *ibid*, página 160.

<sup>16</sup> Idem, páginas 163-164.

<sup>17</sup> David Bordwell. *La narración...*, página 165.

<sup>18</sup> Idem, página 166.

<sup>19</sup> David Bordwell. *La narración...*, página 64.

<sup>20</sup> Eduardo A. Russo. *Diccionario de cine...*, op cit, página 108.

<sup>21</sup> Marcel Martin. *El lenguaje del cine*; Barcelona, Gedisa, 2008, páginas 284-285.

<sup>22</sup> Idem, página 285.

<sup>23</sup> Por ejemplo la perspectiva de Constanza Burucúa: "Según Marvin D'Lugo, la tristemente conocida como 'guerra sucia' se ha convertido, junto con el tango y el fútbol, en un 'tropo de mercadeo de la argentinidad'

(2003), con el que cuentan los realizadores locales a la hora de promocionar y distribuir sus películas en circuitos internacionales. Y así como *La historia oficial* inauguró, y me atrevería a decir que involuntariamente, esta tendencia, *El secreto de sus ojos*, una película dirigida por alguien que conoce al dedillo las reglas del juego de la industria (tanto de la norteamericana como de la argentina), proyecta dicha tendencia hacia cotas previamente inalcanzadas." En Constanza Burucúa. "La historia argentina va a los Oscar. Reflexiones acerca de los discursos históricos premiados por Hollywood"; ponencia presentada en el *III Congreso Internacional de AsAECA*, Córdoba, 2012, página 6.