

# SPR

SPANISH & PORTUGUESE REVIEW

## OPEN ACCESS

*El secreto de sus ojos:*

La creación de memoria a través de espacios semióticos estéticos

Juan Miranda

*Spanish and Portuguese Review* 2 (2016): 13-23

***Spanish and Portuguese Review* files are licensed under a  
Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives  
4.0 International License.**



# ***El secreto de sus ojos: La creación de memoria a través de espacios semióticos y estéticos***

---

**Juan E. Miranda**

*University of California, Davis*

---

**Resumen:** En el cine, a través de elementos estéticos, se construyen espacios semióticos que producen y reproducen una memoria histórica colectiva desde y para el presente. Esta investigación analiza el largometraje, *El secreto de sus ojos*, del director argentino Juan José Campanella, estrenada el 13 de agosto de 2009 y posteriormente premiada con un Óscar. El artículo explora espacios simbólicos que contribuyen a la creación de memoria de un tiempo pretérito proyectado a un presente: *la fotográfica, lo real trasmítido y la mirada*. A través de estos espacios, el film se remonta a procesos pre y post-dictoriales de la República Argentina de una manera sutil y subliminal de denuncia de lo que se llevó a cabo durante la cruel dictadura del país sudamericano; asimismo, los diálogos, las escenas y las imágenes, llenas de analogías sobre “la mirada”, los secretos que esta cubre o revela y su desempeño a lo largo de la película como un conector de elementos dramáticos, de la trama, de los personajes mismos y del país, son puestos a prueba en esta investigación. Utilizando el concepto del *Punctum* y el *Studium* de Roland Barthes analizando la fotografía, la creación del mito de nación, la memoria performática de Diana Taylor y lo “real trasmítido” de Umberto Eco, como conexión historiográfica, se demostrará cómo a través de la estética, el largometraje expone una compleja telaraña de referencias implícitas y sutiles de denuncia de una manera ficcional, diferente a otros medios como los documentales, en un acto de memoria.

**Palabras clave:** *Mirada, Campanella, Memoria, Argentina, Dictadura, El secreto de sus ojos, Cine, Estética.*

*El mundo es hipersemiótico en la medida en que  
hay más signos de [o que] cosas, más signos de signos.*

**Beatriz Sarlo**

**E**l largometraje, *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella, estrenado en Argentina el 13 de agosto del 2009, se basa en la novela *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri, quien fue además coautor del guión. La película fue premiada localmente como “mejor guión adaptado” en los Premios Sur e internacionalmente ganó un Óscar a la mejor película extranjera en 2010. Los premios que ha recibido en distintas competencias locales e internacionales demuestran la gran aceptación que ha tenido en el plano público y crítico internacional, incluso este último ha ayudado a que la película se haya convertido en un éxito y se la califique como a “deeply rewarding throwback to the unself-conscious days when cinema still strove to be magical” (Holland n.p.). Del mismo modo, Jens Anderman, en su libro *New Argentine Cinema*, señala que vale la pena mencionar estas producciones, las cuales han sido consideradas por parte de la crítica como “the vigorous, high-grossing yet aesthetically satisfying example to follow instead of an anaemic (sic) experimentalism” (Anderman 173).

En este breve ensayo, sostengo que en *El secreto de sus ojos*, a través de elementos estéticos, se construyen espacios semióticos<sup>1</sup> que producen y reproducen una memoria histórica colectiva, reinventando y llevando a cabo una selección de ciertos procesos historiográficos, históricos y simbólicos, unidos por la cohesión aparente de una estructura narrativa filmica, como es el caso de la inclusión de códigos futbolísticos, el silenciamiento del periodo dictatorial y el trato de la época de post-dictadura. En materia de *El secreto de sus ojos*, la función de los espacios semióticos que analizaré se sustenta en el uso de la televisión dentro del film como un elemento estético de significancia, el trato de la mirada dentro de las fotografías y la manipulación de la imagen para crear afectos que apelan a la memoria y a la historia argentina.

### **1. *El secreto de sus ojos: una lectura de la Trama***

La película narra la historia de Benjamín Espósito (Ricardo Darín), un ex suboficial primero, quien acaba de jubilarse después de trabajar toda la vida como empleado en un juzgado penal en Argentina en el presente del film (2005). Este presente posiciona a la película en la contemporaneidad de los años de post-crisis de los años dos mil. El metraje es un acto de meta memoria y meta literatura, dado que para ocupar su tiempo, Espósito decide escribir una novela basada en una historia de la que fue testigo y protagonista: un asesinato ocurrido en Buenos Aires en 1974, durante el mandato de María E. Martínez de Perón. Una vez abierta la puerta de ese pasado revoltoso, bajo los tiempos de lo que antecede a la dictadura, Espósito anticipa una futura represión a modo de referencia implícita. Se ve lo que en muchas otras de las películas argentinas sobre memoria se habían concentrado como tema principal, entendiéndose a la dictadura como un proceso. Él indaga en la memoria para sanar, alegórica y literalmente, los traumas que lo alejaron de su espacio vital y laboral, después de un tiempo de olvido que recupera veinticinco años después de lo sucedido. El filme, entonces, manifiesta a una intención de Espósito por resolver sus traumas, los cuales giran en torno al asesinato y a un deseo por Irene Menéndez Hastings (Soledad Villamil), la protagonista femenina; el haber podido resolver el crimen que lo llevó a alejarse de la ciudad y a casarse con otra mujer; el tener que lidiar con el esposo de la muchacha asesinada, Ricardo Morales (Pablo Rago); y el haber vivido durante el asesinato de su mejor amigo, Sandoval (Guillermo Francella).

---

1 Partiendo de la concepción de “Espacio” de Algirdas Greimas, entendiendo el espacio semiótico como el lugar donde ciertos significados, denotaciones y connotaciones se construyen por medio de imágenes discontinuas unidas por la estructuración filmica. En términos greimasianos, el espacio es definido como “un objeto construido (que comprende elementos discontinuos) a partir de la extensión, entendida ésta como una magnitud plena, llena, sin solución de continuidad” (Greimas 153).

Vale resaltar que el desarrollo temporal de la película evidencia su interés por la conexión entre pasado y presente. Hay dos planos temporales, lo que acontece en el presente del film alrededor del año 2005 y los hechos que se remontan al asesinato de 1974, que, en la mayoría de los casos, son unidos a través de sonidos diegéticos: como el silbido de una pava (tetera), el sonido de una llamada telefónica, la convergencia de miradas y el imaginario fotográfico.

## 2. La mirada simbólica

*Y donde captar mejor el secreto de un pintor que en esa mirada con la que ha dotado a sus criaturas, a fin de que perpetuamente ellas le remitan a los otros.*  
**Jean Paris**

En el título de la película, *El secreto de sus ojos*, hay un símbolo importante y evidente: la mirada. Hablar de la complejidad de la mirada en el arte, como tal y sus usos dentro del film, son dos cuestiones de suma importancia estética. Los diálogos y las escenas están llenas de analogías sobre las miradas y los secretos que éstas encubren o develan. A lo largo del relato, la mirada, yuxtapuesta con el concepto cinematográfico de *Gaze*, desempeña un papel importante no sólo en la medida en que conecta cambios de tiempo del film, sino porque a través de las miradas de los personajes se descubren los acontecimientos históricos y dramáticos de ellos mismos, de su propia narrativa. Por un lado, Irene mira hacia el futuro, sin prestar atención al pasado. En una de las escenas, por ejemplo, cuando Irene y Benjamín, están en el presente diegético de la película, ven una fotografía a la vez que hablan del pasado y de su juventud. En este momento, Irene afirma en un instante de reflexión:

Puede ser que esté buena la novela, pero no es para mí. No sé, vos te sentirás en el final de tu vida y querrás mirar para atrás, pero yo no puedo... [Yo tengo que] vivir con esto que no sé si será *La* (énfasis mío) justicia, pero es una justicia... Mi vida entera fue mirar para delante, atrás no es mi jurisdicción, me declaro incompetente. (Campanella)

Por el contrario, Ricardo Morales siempre está mirando al pasado, tratando de hallar al asesino de su esposa; la mirada de Morales es la razón por la cual se reabre el caso en los años setenta. De igual manera, en una secuencia paralela, Irene, Sandoval y Espósito debaten sobre el asesinato y los ojos de Morales son el centro de la discusión. Espósito expresa: “es como si la muerte de la mujer lo hubiera dejado ahí detenido para siempre, eterno... tenés que ver lo que son los ojos de él, Pablo, están en estado de amor puro” (Campanella) o en un estado de melancolía, contrario a un tiempo-ahora. En este caso, en particular, Tiempo-ahora se refiere a la concepción fetichista de Walter Benjamin de la historia

como continuum que incluye la crítica a un presente pleno, a un presente que se constituye a partir de un olvido y de una memoria. A partir de la dialéctica del olvido de un pasado truncado, el film propone un acercamiento de lo que no fue y cual presente continúa sin responsabilidades, puesto que sólo así llega al olvido de su propio carácter fallido.

Hay otras referencias directas en el guión acerca de la mirada. Un ejemplo concreto es cuando Espósito está hablando con Irene y hace una reflexión del tema de las fotos en alusión al asesinato y a la trama principal, diciendo que lo que lo atraía era el tema de las miradas. Espósito hace una referencia a las miradas y termina con una prosopopeya y una sinestesia: “yo creo que es por el tema de las miradas, porque vos veías a ese pibe mirando a esa mujer, adorándola... los ojos hablan” (Campanella). Luego se autocensura con un chiste: “Hablan al pedo los ojos, mejor que se callen. A veces es mejor ni mirar...” (Campanella). Estas referencias dan importancia al valor intrínseco de las miradas y su polifonía, las cuales funcionan como herramientas en la creación de espacios.

Si tomamos en cuenta que “una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas” (475), como señala Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,” sería acertado invocar al trabajo de Roland Barthes, *Cámara lúcida*, con el propósito de analizar en detalle algunos elementos estéticos de la fotografía del filme en cuestión. Hay dos elementos de suma importancia para Barthes. El *Punctum* y el *Studium*. Para Barthes el *Punctum* “it is this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me” (26). En otras palabras, es una suerte de gesto dentro de una imagen que rompe con lo que se podría considerar el paisaje, o lo que Barthes llama “studium” (26). La mirada dentro de una imagen es uno de los *Punctums* más comunes en la fotografía, ya que rompe el paisaje desviándonos hacia otro punto del plano.

La mirada en *El secreto de sus ojos* también es, entonces, de una manera manifiesta, un artilugio relevante. En la escena del ascensor<sup>2</sup>, por ejemplo, se puede ver cómo hay un objeto que produce significado: el arma. Este objeto representa un significante como lo podría ser la violencia impugnable de Isidoro Gómez. Isidoro, en un primer momento, se exhibe como un sospechoso de violación y asesinato y después como otro agente más que engrosa las filas de seguridad de Isabel Martínez de Perón. Es decir, Gómez

2 Plano medio, contrapicado. En esta imagen se encuentra Gómez sosteniendo un arma con su mano derecha, mientras dirige la mano izquierda hacia el arma. Irene sostiene un folio con papeles en la mano y último se ubica Espósito. Esta secuencia se lleva a cabo en un ascensor de las oficinas gubernamentales. De forma triangular, los tres personajes dirigen su mirada al arma, proyectando la mirada del observador hacia el mismo lugar y enfatizando el gesto de impotencia por parte de la justicia.

es ahora un guardaespaldas a sueldo, contratado por el gobierno a causa de réplicas políticas corruptas que anticipan la corrupción y la violencia que se verá después durante la última dictadura argentina. Si aplicamos el concepto del *Punctum* al largometraje, pensado como una aglomeración de imágenes, podemos verlo en las miradas de Espósito, Irene y Gómez, que forman una figura triangular apuntando hacia el arma que tiene Gómez y que nos induce, como espectadores, a observarla. En efecto, la mirada de los personajes denuncia, de manera «puntiaguda», la violencia que el arma representa y la impotencia por parte del sistema de justicia. Hay una crítica implícita de juzgar, especialmente ellos que pertenecen a la institución judicial penal, connotación de los significados complejos dentro de la imagen, que se logran a partir de la mirada.

En adición a la importancia de este artilugio fotográfico del *Punctum*, podemos apreciar que el descubrimiento del asesino tiene lugar a través de un *punctum* diegético, o *metapunctum*, acuñando un término nuevo que pueda explicar el *punctum* de una imagen dentro otra imagen, como se lleva a cabo dentro del film. Por ejemplo, Espósito descubre al asesino a través de las miradas que éste dirige hacia la víctima en un álbum fotográfico de cuando ella era joven<sup>3</sup>, y se hiperboliza en un primerísimo plano<sup>4</sup> posteriormente. Esto da pauta al símbolo de la mirada como acusadora de los procesos violentos que se desencadenarían posteriormente en los tiempos de la dictadura argentina, pero que comienzan a gestarse con el gobierno Peronista de derechas (el que también creó la triple A: asociación anticomunista argentina), y que Espósito desea reconstruir desde el presente del film en su novela. En *El secreto de sus ojos*, entonces, hay una intención de hacer una genealogía de cómo se pueden haber desarrollado procesos de violencia pre y post-dictatoriales.

Continuando con el hilo anterior, el *metapunctum*, también permite hacer un análisis de la semejanza metafórica de dos personajes por medio de su función. El héroe, Espósito, es yuxtapuesto al antagonista, Gómez, y el film problematiza la dialéctica de los roles. Como ya hemos descrito, Gómez observa a su víctima de una forma similar a la que Espósito observa a Irene. Esta yuxtaposición metafórica ubica a los personajes espacial y simbólicamente en el lugar de sus antagonistas y, además de los roles, problematiza sus acciones y lo que alegóricamente representan, el crimen y la justicia, respectivamente, en un mismo plano como iguales opuestos.

3 Esta imagen es un primer plano sobre una fotografía de Morales con compañeros de la escuela.

En la fotografía se aprecia a Morales observando a su futura víctima con ímpetu, mientras la muchacha refleja su mirar a la cámara. La fotografía es vista por Espósito como parte de su investigación. En este acto detectivesco, Espósito se ve reflejado en la imagen al recordar una foto suya similar, pero con Irene.

4 En este primerísimo plano de los ojos de Morales, con mayor detenimiento, enfatiza la obsesión de la mirada del asesino como un continuo en la mirada de la ley (Espósito).

### **3. Lo real transmitido como espacio semiótico**

Otro importante espacio con valor simbólico en *El secreto de sus ojos* lo representan las imágenes históricas retocadas que se ubican dentro de la película por medio de supuestas transmisiones televisivas y fotográficas, es decir, lo *real transmitido*, o lo que es mostrado por la televisión. En *La estrategia de la ilusión*, Umberto Eco señala que la televisión dentro de un film se convierte en un “vehículo de hechos (considerado neutral) en aparato para la producción de hechos, es decir, de espejo de la realidad pasa a ser productora de realidad” (201). Gonzalo Aguilar, por su parte, menciona que en la mayoría de las películas del nuevo cine argentino aparece este patrón. Según él,

Con la televisión se modifican nuestras nociones de espacio, tiempo y creencia. Lo real es, de alguna manera, producido por la televisión, y el retorno de lo real del (sic) que se ha hablado tanto últimamente, antes que una cuestión estética, indica los trastornos que produjeron en nuestras percepciones del mundo los medios masivos. (31)

En otras palabras, las imágenes televisivas dentro de *El secreto de sus ojos* no solo funcionan como un juego de espejos que indican los trastornos producidos por los medios de comunicación como menciona Gonzalo Aguilar, sino que además sirven para crear la retórica aparente de una realidad.

Un aspecto novedoso en *El secreto de sus ojos* (2009), es que el mundo de la ficción y la supuesta realidad también se mezclan dentro de las imágenes de televisión. Hay tres escenas y tres personajes en particular que están unidos a través del sonido y cuatro a través de las imágenes de las noticias sobre una campaña social de la presidenta María Estela Martínez de Perón. La escena es construida de la siguiente manera: por un lado, Irene<sup>5</sup> a punto de probarse un vestido para su casamiento; en otro plano, Espósito<sup>6</sup> calentando agua en la cocina; en tercer lugar, Morales<sup>7</sup>, merendando y prestando atención a la propaganda política; y por último, Gómez que aparece en las noticias junto a la presidenta. Durante esta transmisión televisiva, que intenta mostrar una realidad histórica para crear un realismo ficticio, es donde Morales descubre que Gómez está libre y guardaespaldas de la presidenta después de haber confesado su culpabilidad y haber sido sentenciado y encarcelado. Es importante notar que ninguno de los representantes de la ley se da cuenta de que Gómez ha sido

5 Plano medio profundo, en el cual se observa la televisión y las noticias que esta proyecta como realidad dentro de la ficción del film.

6 Plano medio profundo, en el cual se observa la televisión en la casa de Espósito, mientras él cocina y no presta atención a las noticias, el foco de la cámara se detiene en mostrárnoslo.

7 La imagen se desarrolla en casa de Morales con la cámara detrás de la televisión. Morales es el único que presta atención a las noticias y es el que posteriormente llamará a Espósito pidiendo explicaciones al respecto.

liberado y que, además, está trabajando en los puestos más altos de la seguridad gubernamental<sup>8</sup>, ni siquiera Irene, que también está viendo la televisión. Lo antedicho recuerda las palabras de Umberto Eco al afirmar que la televisión juega de “vehículo de hechos (posiblemente neutrales) en aparato para la producción de hechos, es decir de espejo de la realidad pasa a ser productora de la realidad” (210) y como considera este ensayo, creadora de una historia oficial ficticia.

Es preciso recordar las palabras de Aguilar sobre el efecto creado por el cine en la producción de lo real:

Al poner en escena a la televisión, lo que hacen estas películas es confrontar dos modos de reproducir lo real que a veces entran en tensión, se excluyen o son antagónicos. El realismo del que tanto se ha hablado a propósito del cine no es otra cosa que eso: no representar lo real sino ver los diferentes modos de producirlo; no implica grados de representación de la realidad, sino competencia en la producción real. (31)

En las escenas en que la televisión transfiere realidades al hogar, se muestra la manera en que el poder político invade lo privado a través de lo “público”. De esta manera, se puede apreciar que la televisión cumple más de un papel que se denuncia o representa en la película.

Es evidente que en el film de Campanella se desenmascara una crítica implícita acerca de la veracidad de la televisión, mostrando una imagen histórica de la época a través de una intromisión de la realidad ficcional del film por medio de Morales. En la pantalla se muestra al asesino de la muchacha, Gómez, ahora como guardaespaldas de la presidenta después de haber sido encontrado culpable. Como consecuencia, esta escena también concuerda, en parte, con lo que sugiere Aguilar, ya que problematiza la manipulación de los medios como fuente de verdad y antecede lo que se verá en la época de la dictadura, mostrando a la violencia como un proceso político, social y construido. No obstante, *El secreto de sus ojos* va más allá de lo que propone Aguilar, ya que se inserta un personaje de ficción en ese espejo que es la televisión.

## 6. Espacios de memoria

*Somos nuestra memoria, somos ese químérico museo de formas inconstantes ese montón de espejos rotos.*  
**Jorge Luis Borges**

Las películas que alegorizan alguna referencia histórica son partícipes de un acto de construcción y reconstrucción de memoria. Mariana Achugar, en

8 Primer plano de una televisión en que se muestra a Gómez de guardaespaldas de la presidenta María Martínez de Perón, este acercamiento supone un detenimiento en la imagen televisiva.

*What We Remember: The Construction of Memory in Military Discourse* menciona que “Memory is constructed. [Memories] are always complex constructions” (Achugar 9). En este sentido, *El secreto de sus ojos* es una construcción del gran archivo de la memoria y la historia argentina y latinoamericana. En la historia, hay una reconstrucción estética<sup>9</sup>, una que hace alusión a la memoria, y a un tiempo explícito de la República Argentina, que es la época pre-dictatorial y la época de la post-dictadura. El film interviene y moldea de manera ficcional ambos acercamientos en un proceso de reescritura, a partir de la estética de la imagen.

Es significativo prestar atención a por qué es importante el análisis de la construcción de archivos históricos y cómo se llevan a cabo estas construcciones. *El secreto de sus ojos*, al proponer eventos históricos, se convierte en un archivo de la historia y la memoria reciente argentina. En *The Archive and the Repertoire*, Diana Taylor señala que

“Archival” memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, cd’s, all those items supposedly resistant to change. Archive, from the Greek, etymologically refers to “a public building,” “a place where records are kept”. (19)

Por ende, consideraremos al film como un archivo histórico.

En un análisis de la misma imagen, el film trabaja la memoria también de manera connotativa, sino, como reiteramos, estética. Cuando en el relato se hace referencia a la memoria de los mismos personajes, las imágenes aparecen borrosas, haciendo alusión a lo difuso de los recuerdos. Esa construcción de la memoria por medio de escenas borrosas al principio del film, y el hecho de que la película sea un acto de meta-memoria *per se*, como se ha mencionado anteriormente, es un *motif* que encuadra al largometraje de forma estética e ideológica dentro de un diálogo con la historia y la memoria. Al mismo tiempo, si coincidimos con lo que menciona Patrick O’Connell en su artículo “Individual and Collective Identity through Memory in Three Novels of Argentina’s “El Proceso,” que “Memory is not a historical object but rather its own referent[,] which recognizes two forms of legitimacy: historical and literary” (40), podemos argüir que el film mismo es parte de la historia que referencia de forma historiográfica y literaria a la memoria colectiva, actuando como su propio referente.<sup>10</sup> Conjuntamente, la película es una ventana ficcional de un acto de

9 Imagen diluida o borrosa de Irene corriendo tras las ventanas de un tren. Cámara intrusa de la mirada de Espósito. La borrosidad alude al acto mismo de recordar.

10 Ejemplo de ello es un primerísimo plano de la mano derecha de Espósito sobre un cuaderno, tachando parte de la novela policial (testimonial) que está escribiendo, que se conecta de forma meta-literaria al hilo conductor de la narrativa.

auto-reconstrucción y auto-lectura del pasado argentino a través del presente del personaje de Espósito accediendo a sus recuerdos en un acto de escritura.

Por último, *El secreto de sus ojos* culmina con un juicio a lo doloroso del silencio y del olvido, de lo que la historia no cuenta. Espósito tiene una serie de descubrimientos o anagnórisis que en diferentes escenas de la película vuelven a colación como recuerdos para dar sentido al presente dramático del film y del país. Primero, muestra un fragmento de la violación y el crimen y comienzan a desencadenarse frases importantes que se conectan de forma diacrónica con el film. Esta seguidilla de hechos comienza con Gómez diciendo: “No sabés cómo la cogí”, al momento de confesar el crimen. En segunda instancia, se hace referencia a Morales que habla acerca de la pena de muerte como retribución por los crímenes cometidos: “¿Qué retribución?”. Posteriormente, Espósito, refiriéndose a la mirada melancólica de Morales y su obsesión por encontrar al asesino, menciona: “Es como si la muerte de su mujer lo hubiera dejado ahí detenido, para siempre”; otra vez Morales, ahora longevo, tratando de disimular que mantiene al asesino Gómez en cautiverio dice: “Mi mujer está muerta, su amigo está muerto, Gómez también está muerto, están todos muertos...”. A continuación, Morales se muestra en otra escena refiriéndose nuevamente a la pena de muerte y haciendo un juicio de valor jurídico y moral: “Le darían una inyección y se quedaría dormido lo más pancho”. La imagen de Sandoval aparece después: “Nadie Benjamín [Espósito]”; Morales: “No, que viva muchos años, así se va a dar cuenta que esos años van a estar llenos de nada”; Morales: “Pasaron 25 años. 25 años, Espósito. Olvidesé”. Después de esos *flashbacks*, Espósito se aproxima a un cuarto y descubre a Morales, y a Gómez tras las rejas.<sup>11</sup> El asesino había estado más de veinte años cautivo por Morales. Cuando Gómez ve a Espósito decide obviar el deseo de libertad que alguien esperaría que tuviera una persona privada de ella por tanto tiempo y clama sólo por que le hablen, que le dirijan la palabra. Gómez, por fin ha interiorizado su culpabilidad, su encierro, y quiere hacer él el acto de recordar mientras que Espósito lo ignora y juega a olvidar, y otra vez hay un intercambio de roles, una dialéctica interna de memoria y olvido que se inserta en el gran archivo histórico de Argentina y Latinoamérica.

## Observaciones

En primer lugar, cabe resaltar la importancia de la mirada como un concepto estético que aporta significado dentro de *El secreto de sus ojos* y del cine argentino en general, ya sea de los personajes, del director o de la narrativa. Es evidente que el film decide sobre lo que se ve y sobre lo que no se ve, y del residuo de

11 Este primer plano profundo de Gómez es el gran momento de anagnórisis que muestra a un longevo Gómez, cautivo por Morales, y el ojo de la cámara alcanza a tomar parte de Espósito, de espaldas, como testigo del encarcelamiento ilegítimo del asesino.

esta dialéctica, la narrativa muestra un cierto tipo de horizonte de expectativas e intencionalidad. Dentro de esta intencionalidad el film resalta el uso de la televisión como medio de información no-fidedigna y productora de oficialidad a partir de la confrontación con la realidad. La mirada del film tiene un enfoque panorámico, aunque dentro de esa panorámica haya zonas invisibilizadas. Estas complejas (re)construcciones sirven para colmar de sentido a un relato fragmentado, como también lo es la memoria argentina, a través del énfasis de lo que se muestra y cómo se lo muestra.

En segundo lugar, se puede sugerir que aunque *El secreto de sus ojos* sea considerada como una película que no rompe con los esquemas cinematográficos establecidos del cine previo al Nuevo Cine Argentino (pensando en la incidencia y la buena crítica que ha recibido el NCA de manera acertada) es preciso señalar la dificultad de que el público internacional crea una conciencia de los eventos históricos que se proyectan en las producciones filmicas, especialmente con la atención internacional de los premios Óscar. En el film, dicen presente artilugios cinematográficos que logran crear espacios con significado por medio de los cuales se llevan a cabo denuncias implícitas de diferentes eventos historiográficos, como también hay eventos que se dejan fuera—los años durante la última dictadura militar. Sin embargo, el largometraje expone una compleja telaraña de referencias implícitas y sutiles (las miradas, la televisión, la fotografía y los rituales), distinta a la gran mayoría de los documentales sobre la época de la dictadura, todo manteniendo el hilo conductor: la relación amorosa entre Espósito e Irene y el crimen que los une. Y como pregunta final: ¿Se podría considerar lo que, deliberadamente, la mirada del film no repara como otro espacio con sentido que también ayuda al desenvolvimiento de la trama y que a su vez dialoga con la cultura, la historia, la estética y la política argentina y latinoamericana dentro del cine?

## Obras citadas

- “24 años sin el ‘Negro’ Olmedo.” *Los Andes*, 5 March 2012. Web. 20 March 2012.
- Achugar, Mariana. “The Construction of Memory.” *What We Remember: The Construction of Memory in Military Discourse*. Philadelphia: John Benjamins, 2008. 7-22. Print.
- Adorno, Theodor. *Teórica estética*. Trans. Fernando Riaza y Rolf Tiedemann. Buenos Aires: Hyspamerica, 1983. Print.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006. Print.
- Alabarces, Pablo. *Fútbol y patria*. 2<sup>nd</sup> ed. Buenos Aires: Prometeo, 2008. Print.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin America Fiction and the Task of Mourning*. Durham, N.C.: Duke UP, 1999. Print.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989. Print.
- Bauman, Zygmund. *La modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.

- Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus, 1989. Print.
- \_\_\_\_\_. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989. Print.
- Eco, Umberto. “TV: la transparencia perdida.” *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen-De la flor, 1990. Print.
- El secreto de sus ojos*. Dir. Juan Jose Campanella. Prod. Daniel Alvarado, *et al.* Perf. Soledad Villamil, Ricardo Darin y Pablo Rago. Sony Pictures Classics, 2009. Film.
- Giannetti, Louis. *Understanding Movies*. 12<sup>th</sup> ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999. Print.
- Greimas, Algirdas Julien. *La semiótica del texto: Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós, 1993. Print.
- Holland, Jonathan. “Review: *The Secret in Their Eyes*.” *Variety*. 12 Sept. 2009. Web. 3 Mar. 2016.
- “La dictadura en el cine.” *Memoria abierta*, 2011. Web. 20 de Marzo 2012.
- O’Connell, Patrick. “Individual and Collective Identity through Memory in Three Novels of Argentina’s “El Proceso.”” *Hispania* 81.1 (Mar. 1998): 31-41. Print.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema: The Politics of Private Space*. London: Duke UP, 2009. Print.
- Sebreli, Juan José. *Comediantes y mártires: un ensayo contra los mitos*. Barcelona: Debate, 2008. Print.
- \_\_\_\_\_. *La era del fútbol*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998. Print.
- Taylor, Diana. *Diasappearing Acts*. North Carolina: Duke UP, 1997. Print.
- \_\_\_\_\_. ““You Are Here”: The DNA of Performance.” *TDR* 46.1 (Spring 2002): 149-69. Print.
- Zeydel, Utel. “Nación.” *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Irwin, Robert McKee, and Monica Szurmuk, Ed. Mexico: Siglo xxi editores, 2009. Print.