

2018

La actuación de la impunidad, la culpabilidad y la justicia en dos películas impactantes después de la democratización de Argentina

Suzanne Midden
Bowling Green State University

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Midden, Suzanne (2018) "La actuación de la impunidad, la culpabilidad y la justicia en dos películas impactantes después de la democratización de Argentina," *La BloGoteca de Babel*: Número 7 , Article 7. Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol7/iss1/7>

This Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

La actuación de la impunidad, la culpabilidad y la justicia en dos películas impactantes después de la democratización de Argentina

Suzanne Midden (BGSU)¹

Introducción

Después del trauma cultural y colectivo provocado en Argentina durante los años 1976–1983, por el gobierno de las juntas militares y su guerra contra lo que consideró enemigos del Estado, “los subversivos”, surgieron cuestiones sobre la culpabilidad, la complicidad y la posibilidad de obtener justicia por los crímenes de lesa humanidad cometidos por los agentes gubernamentales. La sociedad argentina en general siguió en este conflicto autodestructivo durante las décadas siguientes y el debate sobre la imposibilidad de obtener justicia continua hasta ahora produciendo un desasosiego psicosocial y político. Recientemente, en 2015, el gobierno de Cristina Kirchner ha sido implicado en la muerte del abogado federal de acusación, Alberto Nissman, quien estaba realizando una investigación sobre el ataque clandestino de la AMIA por parte de las fuerzas militares, en Buenos Aires en 1994, en el cual murieron 85 personas (véase Adelman).

Según el blog del Argentina Trial Monitor Project sobre los juicios ESMA, cuando Raúl Alfonsín llegó a la presidencia en 1983 trató de oponer amnistía para los líderes de las fuerzas armadas culpables de abusos de derechos humanos y obtener impunidad para los

¹ Suzanne Midden tiene una maestría en francés y está por terminar su maestría en español en BGSU. Ha sido maestra de lenguas extranjeras por 30 años: empezó con francés en los años 60 y retomó el español a fines de los 90. Ha aprendido mucho en todos estos años de sus maravillosos estudiantes y maestros en Ohio State University, L’Institut de la Touraine de Tours, en Francia, y el Instituto Cervantes de Alcalá de Henares, en España donde su curso favorito fue la clase de sevillanas. Suzanne es música amateur, una buena cocinera y una jardinera que ama las plantas y los animales, y dice que tiene muchos, por lo que su casa nunca está tan limpia como debería, pero felizmente va a jubilarse el año que viene, por lo que tal vez tenga un poco más de tiempo para limpiar su casa.

oficiales que cumplieron asesinatos actuando bajo órdenes de sus superiores. Según el blog, no fue la intención de Alfonsín resolver definitivamente la cuestión de la participación gubernamental en crímenes de lesa humanidad, sino la de señalar el principio de una nueva época política. Las primeras medidas tibias del gobierno bajo Alfonsín fueron:

1. El arresto simultáneo de los miembros de las tres juntas militares con el arresto de los siete sobrevivientes de las organizaciones izquierdistas.
2. El inicio de procesos contra los oficiales de las fuerzas armadas responsables de crímenes de lesa humanidad por los tribunales militares en lugar de los juicios civiles.
3. La creación una comisión de líderes de varios sectores del público para investigar los eventos que ocurrieron durante la dictadura.

En 1984, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas criticó la postura y las medidas del gobierno y promulgó su informe celebrado *Nunca Más* en el cual estableció una serie de criterios basados en la participación gubernamental en crímenes de genocidio y describió los pasos necesarios para resolver cuestiones de impunidad por su parte. Los primeros juicios ocurrieron en abril de 1985. Sin embargo, no lograron castigar a los responsables. De las nueve personas acusadas, sólo dos recibieron cadena perpetua y cuatro fueron exculpados. En los años siguientes sucedieron

varias divagaciones judiciales sobre el sentido de las palabras “crimen de lesa humanidad” o “genocidio” en las cuales el gobierno argumentaba que el hecho de que las víctimas habían sido miembros de grupos políticos al momento de su secuestro, entonces su asesinato no podía constituir “genocidio”. Sólo en 2001 –

2002, los jueces federales Gabriel Cavallo y Claudio Bonadío anularon las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, declarándolas invalidas. Además, era 2003 cuando por fin Néstor Kirchner sorprendió a los poderes militares a abolir la impunidad para oficiales responsables de la tortura y asesinato. La penetración del problema de la impunidad y de la cuestión de justicia en la sociedad se refleja en el proceso de la ESMA que empezó en noviembre de 2012. El resultado de todo eso fue que todos los medios culturales de Argentina entraron en el debate social sobre estas cuestiones y se volvieron integrales al pensamiento artístico, filosófico y psicológico de los siglos XX y XXI. En el caso del cine argentino hubo muchas películas importantes que salieron en medio de esta conversación en periodos distintos de su desarrollo, dos de las cuales son el tema de mi discusión en este ensayo.

La historia oficial, de 1985 y escrita por Luis Puenzo, fue parte de la primera oleada del “cine de redemocratización” sostenida por el gobierno de Raúl Alfonsín (1983 – 1989), después de la caída de la junta. Sus temas fueron las consecuencias sociales de la complicidad de la sociedad durante la dictadura que coincidió con la desaparición de gente y el secuestro posterior de bebés y adopciones ilegales por miembros del grupo social favorecido por el poder político (Forcinito 122). La historia se enfoca en una mujer de la clase media, Alicia Marnet, quien estaba casada con un hombre que participaba, sin que ella lo supiera, por supuesto, en el régimen de desapariciones. Esta mujer acabó descubriendo que su única hija era la niña de una pareja desaparecida. Su esposo había participado en el secuestro y estaba consciente del origen de la niña adoptiva, pero guardó

silencio durante cinco años a pesar de que salieron muchas cuestiones sobre sus orígenes. Por el descubrimiento de Alicia, la película expone la angustia de una sociedad que se estaba dando cuenta de su implicación en los delitos cometidos durante la dictadura. La sociedad enfrentó la desaparición de bebés, los niños biológicos de personas secuestradas y asesinadas en su mayoría. Muestra temas del remordimiento, cuestiones de retribución, de impunidad y reparaciones para las acciones hechas en secreto en el pasado.

La otra película que me interesa es de un periodo más reciente, de principios del siglo XXI. Es la película de Juan José Campanella de 2009, *El secreto en sus ojos* que salió más de treinta años después de la caída de la dictadura militar. Examina cuestiones existenciales sobre el sentido del trauma colectivo en conjunto con los temas de la memoria, el silencio, y la justicia privada en particular (para no decir venganza). El personaje principal de este relato es un detective jubilado que quiere escribir una novela sobre un evento singular de su carrera, la violación y el brutal asesinato de una joven, recién casada. (Fue un verdadero crimen que ocurrió en 1974, justo dos años antes del golpe militar contra el gobierno de Isabel Perón en Argentina.) El argumento de la película está basado en la novela de Eduardo Sacheri que fue también el guionista de la película. En la película, Benjamín Espósito empezó una investigación que desencadenaría una serie de cuestiones sobre la memoria/el olvido y su relación con la justicia, “con el material que recuerda del procedimiento y con datos que recupera del archivo del Palacio de Tribunales”, como nos enseña Hugo Hortiguera en “Políticas del recuerdo y memorias de la política” (2). Benjamín, el detective ficticio, después de veinticinco años, empezó de nuevo sus investigaciones del crimen debido a su trabajo novelístico. Él estaba obsesionado por el compromiso que había tenido con el esposo de la víctima, quien fue completamente

destruido por la muerte violenta de su mujer y la falta de consecuencias en cuanto al asesino. Al principio de la investigación frustrada y angustiosa, el sospechoso desapareció, una desaparición muy metafórica. Además, el investigador encontró violencia dirigida a su propia persona, supuestamente de parte de la oficina del abogado de la acusación, que se llamaba Romano. Con eso, encontraba mucha dificultad para obtener respuestas para el esposo sobre el destino del victimario. Pasó que el asesino, que había sido juzgado y condenado a años de prisión, fue liberado por las autoridades (aparentemente por su talento para el terror). Se había vuelto agente de la policía secreta, y finalmente desapareció de la escena. Por supuesto, estos eventos, asesinato, desaparición misteriosa e impunidad, señalan al espectador estas cuestiones persistentes de los crímenes de guerra cometidos en Argentina, el indulto y la ambigüedad de la justicia que obtuvieron las víctimas de la junta militar.

Después de veinticinco años y al fin de su vida profesional, el detective intentó escribir una novela sobre estos eventos del pasado que servirá para llevar a las audiencias de Argentina y del mundo la atención de estas cuestiones difíciles sobre el trauma del pasado argentino y los crímenes cometidos durante el siglo XX contra los derechos humanos. El detective desencadena por este intento una serie de eventos que conducen a una investigación de asuntos que unos hubieran preferido dejar en el pasado. Encontró el intersticio entre la justicia y el desagravio casi al azar. De este modo, la película alude a la idea de quién en realidad tiene el derecho de decidir sobre las cuestiones de la justicia y cómo se puede determinar que el requisito de la justicia sea cumplido. Los diálogos entre Espósito y Morales, el esposo de la víctima, están llenos de referencias a “la retribución” y la imposibilidad de equilibrar el sufrimiento de las víctimas con la impunidad del criminal.

Por fin, Espósito descubrirá al asesino, desaparecido durante los veinticinco años, encarcelado por Morales en su casa solitaria, quien había dedicado su vida entera al empeño de hacer vivir a Gómez en un estado total de castigo permanente.

“¿Es contar la historia una forma de hacer justicia?” (Moraña 383)

Según lo que dice Emily Tomlinson, en “Mapping the Land of “I don’t remember”, la ambigüedad de la presentación de *La Historia Oficial* parece no caer bien a algunos críticos modernos del filme. Lo descartaron por insignificante llamándolo “melodrama” del tipo de cine hecho para complacer las superficialidades de la cultura de consumo. Sin embargo, la presentación que ofreció Puenzo puede ser más entendible teniendo en cuenta el sentimiento en Argentina durante la época en la cual apareció la película. Aida Bortnik, colaboradora de Puenzo, explicó en una entrevista que dio a la revista *Cineaste* que sólo empezó a trabajar en el guion en enero de 1983 cuando la dictadura todavía estaba en control del gobierno. La junta militar fue destituida en 1983 (solo dos años antes de la salida del filme) y fue reemplazada por Raúl Alfonsín quien propuso los primeros intentos tentativos del gobierno argentino de plantarse ante su papel en las atrocidades de la Guerra Sucia. En estos tiempos, unos elementos de la sociedad permanecían todavía resistentes a admitir el alcance de la complicidad de la sociedad argentina en la desaparición y tortura de más de treinta mil de sus propios ciudadanos, muchísimo menos aceptaron la idea de ser cómplices en el secuestro y la venta de bebés robados o niños “desaparecidos”. En 1987, bajo la presión del resto de los oficiales de la dictadura en posiciones de poder en el gobierno, el Congreso creó la Ley de Obediencia Debida, la cual protegió de acusación a los oficiales en posiciones de menos poder involucrados en el “Proceso”. El año anterior,

en 1986, se había instituido la ley de Punto Final la cual concedió indulto a los victimarios basándose en la idea de que el país necesitaba ponerle fin a los juicios porque provocaban divisiones en la sociedad e impedían sanar las heridas de los eventos del pasado con las que el gobierno quería acabar (Valdez 2). De este modo, el gobierno favoreció más o menos a los principios que apoyaron el olvido en oposición a las demandas de los grupos de derechos humanos, principalmente las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo, que exigían la restitución de sus niños desaparecidos. *La historia oficial* es tentativa en su presentación de este trauma que ocurrió en mayor parte a la gente de las clases obreras y pobres y que minimizó la participación de las elites de la sociedad, o por complicidad o por apartar la vista de este sufrimiento. La vacilación que unos veían en la película podría ser por ser consciente de la delicadeza del tópico frente a la política del día tal vez. Por otro lado, Tomlinson explica que Puenzo relaciona la función de Alicia, en su búsqueda por la verdad sobre el destino de su hija, (que es una verdadera desaparecida, aunque la tuvo por 5 años) con la de las Madres de la Plaza de Mayo. Trata de abordar los asuntos sobre identidad, desaparición y justicia para víctimas a través de una mujer que rompió con su marido, y su conocida ideología, para reestablecer la identidad de su hija, Gabi, y en ese proceso enfrentó su propia complicidad por dejarla huérfana. Muchos de los críticos tenían aversión al concepto de Alicia como una madre dolorida debido a que la clase de la cual ella era miembro, era principalmente, para muchas personas, la responsable del Proceso. Por ejemplo, en un sentido, Puenzo representa a Alicia, una mujer de la clase protegida, como una víctima de la complicidad de su esposo en vez de como una participante del sistema que destruyó las vidas de muchas personas. Sin embargo, otros críticos que he investigado toman otro ángulo, se enfocan más en los papeles de género y la maternidad

en la lucha femenina por la justicia frente a “la historia oficial”. De todos modos, la ambigüedad del papel de Alicia en el conflicto es la misma ambigüedad que existía en la sociedad de la época.

En su artículo “De la plaza al mercado: la memoria, el olvido y los cuerpos femeninos”, Ana Forcinito analiza cómo la historia de las mujeres funcionó como un intento de recordar frente al olvido que representa la historia oficial en los años posteriores a la caída del gobierno dictatorial. Podemos ver en la política de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida que la nación intentaba refugiarse en el olvido. Ella mantiene que Puenzo propuso una mujer como agente del despertar de la memoria, y Alicia, al abrir sus ojos, funciona como una metáfora de lo que estaba pasando en la nación. Cuando Alicia, como mujer de la clase media, aparece en la pantalla, ella “que no recuerda, que ignora, pero que despierta y quiere (o tiene que) saber”, es un espejo en el cual la nación puede reconocerse a sí misma (Forcinito 124). También la violencia de su esposo, que rechazó el cuestionamiento de su mujer, evoca una fuerte comparación con la represión estatal de la verdad frente a la petición de las Madres de Plaza de Mayo. Dado que Alicia es maestra y madre, los espacios de su vida privada, el hogar y su sala de clase, son lugares comunes que ofrecen, como tales, al público argentino la posibilidad de comparar la actitud de Alicia con las propias. Frente a las cuestiones de sus alumnos, Alicia, quien es irónicamente profesora de historia, los regañó, defendiendo la propaganda de las autoridades. Por eso es significativo que su rebelión contra el sistema empezó en estos espacios comprometidos por la colaboración, según Forcinito. Los estudiantes de Alicia comenzaron a cuestionar la historia oficial mientras se despertaba al mismo tiempo, en sus propias vidas, razones para cuestionar la historia oficial. Un día los chicos pusieron unas fotos de desaparecidos en la

pizarra. En el mundo privado de Alicia la presencia de los no presentes empezó a derribar el muro de silencio construido en su propia mente contra un pasado horrible. Un pasado que toda la nación quería olvidar. Mujeres víctimas, hijos desaparecidos, mujeres agentes de justicia son las personas que revelan la verdad. ¿Contar una historia de una mujer al centro de la lucha para revelar los secretos de un pasado traumático puede ofrecer una forma de hacer justicia? Werner Mackenbach según su ensayo “Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción” diría que sí. Indica que la ficción puede ser más verosímil que una presentación de datos de cierto modo. “El trabajo de escritura/lectura le da la posibilidad de acercarse a las experiencias de violencia y muerte vividas por otros, planteando así en una novela un desafío a la historia oficial... por medio de la ficcionalización de la memoria de los sobrevivientes...” (246).

Las mujeres de la película de Puenzo ponen en el centro del debate a los distintos sectores de la sociedad. Las experiencias de estas cuatro mujeres dependieron de los distintos niveles sociales de los cuales eran miembro durante la época de la dictadura. Alicia Marnet de Ibáñez, como ya he mencionado, es de la clase media alta y está situada, en la sociedad, en una posición dentro de los centros de poder y protección. Su hija adoptiva seguramente representa a los desaparecidos que están presentes en el argumento solo por la presencia de sus hijos (y unas pocas fotos del pasado de ellos que tenían las abuelas). El papel de Gabi es central al tema de la película, aunque ella, siendo niña, no tuvo mucha participación en el diálogo. Según lo expresado por Sofie Dufays en “El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la pos dictadura”, el papel del niño es fundamental. La autora explica que “el niño ha sido y sigue siendo un ingrediente esencial de las películas melodramáticas” en las tramas fílmicas de América Latina (274).

La actitud de Gabi se ajusta a esta teoría ya que sus silencios, sus apreensiones, sus repeticiones de los versos de la “significante y emotiva” (Dufays 276) canción infantil, supuestamente inocente, “El país de no me acuerdo”, remiten, como indica Dufays, “a un contexto histórico [...] vinculado a la dictadura militar” (274). Dufays añadió que en el cine melodramático de Argentina hay una tradición de puesta en escena de situaciones familiares conflictivas en el centro de las cuales hay niños. En el caso de Gabi, el conflicto no tendría una solución porque ella representaba a la vez al “chivo expiatorio” (Dufays 275) y la evidencia concluyente. La amiga de Alicia, Ana, ha sido sospechada de subversión por su relación con un hombre cuestionable. Por eso, fue secuestrada y torturada y acaba de regresar después de siete años de exilio. Fue durante una charla de amigas que le reveló a Alicia que en la prisión donde la torturaron, había otras mujeres embarazadas cuyos bebés fueron vendidos. Esta revelación empujó a Alicia a seguir su investigación sobre los orígenes de su hija, situación que la puso en oposición a la historia oficial en la que se afirmaba que no había mujeres torturadas o bebés desaparecidos. Por fin apareció la abuela de Gabi, Sara. Ella es una de las Abuelas de la Plaza de Mayo y está buscando a su nieta, el bebé de su hija desaparecida. Estas cuatro mujeres, según Forcinito, reconstruyen para el público argentino y el mundo la memoria colectiva de los eventos traumáticos del régimen de la dictadura. Por sus interacciones que empezaron con la cuestión de la identidad de Gabi, ellas desencadenan una revelación de un pasado secreto que no cabe en la historia oficial.

Entonces, la historia de Puenzo puede ser un intento de contar una versión del pasado que contradice a la versión oficial y como tal, sí es una forma de hacer justicia en

mi opinión. Sin embargo, es una justicia complicada. Ofrece al espectador varias caras distintas de justicia. En cuanto al concepto de lo justo, como ha notado Irene, personaje principal y jueza de *El secreto de sus ojos*, podríamos obtener “una” justicia si no fuera “la” justicia. Hablando por el director Campanella, es posible que Irene sugiera que la dificultad de recuperar “la justicia” en el mundo del pos-genocidio está en convencerse de su existencia: “Me declaro incompetente” (Moraña 390). Morales, que sufrió durante años la falta de justicia oficial, decidió él mismo reclamarla al recluir a Gómez de por vida en una barraca detrás de su casa. En cuanto a eso, Moraña, citando a Michel Foucault, dice que en el fondo, una de las funciones de la justicia en la sociedad ha sido de ofrecer una forma de tratamiento o de recuperación después de un crimen. Sin embargo, Morales, víctima de un crimen horrible, quería solo que Gómez “¡Viva muchos años!”. Es decir “muchos años” encarcelado. “Así se va a dar cuenta de que todos estos años están llenos de nada” (Moraña 387). Moraña comenta que una de las ideas centrales de la película es presentar “la posibilidad, altamente problemática, de la justicia alternativa” que surgió de la contaminación de “la justicia ordinaria” después de haber sido infectada por los crímenes políticos de manera tal que el concepto de justicia se volvió deformado para siempre (387). Sin embargo, como han dicho muchos de los expertos que hemos visto recientemente, la narración del pasado por personajes representativos, pero no reales, permite la exploración del pasado histórico frente al olvido impuesto por la versión oficial. La interpretación artística del autor sobre los papeles de los varios participantes – víctimas como verdugos, con los que solo observaron (según sus múltiples perspectivas) “sirven” porque nos permiten iniciar la conversación, admitir la evidencia y contar a nosotros mismos lo que

hubiera sido un pasado intolerable. Es una historia que examina la otra experiencia, la que no se permite contar (“de eso no se habla”) de las víctimas del terror estatal.

Con todo esto, tengo que abordar por lo menos un poco el papel de Roberto en el argumento de la historia. Los críticos lo llamaron el polo opuesto de Alicia, quien es la representante de las voces femeninas subversivas. Él es representativo de la represión, de un sistema patriarcal que oprimió a cualquier persona que estuviera en desacuerdo con sus programas de purga, olvido y ocultamiento. Es imposible negar su violencia, su “mala fe”, como se dice en francés. Solamente, había un “sin embargo” en la película que tengo que puntualizar. La escena en la cual se muestra la vacilación, de toda la familia en casa de sus padres, ante la condena de Roberto. No hay duda en esta escena de que él es representativo de las autoridades y que sus acciones han sido totalmente inadmisibles para sus padres. La confrontación entre Roberto y su padre sugiere las diferencias políticas que separan a los responsables de sus víctimas (Hollander 157). Nancy Hollander nos explica el contraste inquietante entre la clase obrera de los padres y la política derechista y conservadora de los poderes de la época. El padre de Roberto lo culpó por haber traicionado a su familia y a su gente a favor de la dictadura por el interés pecuniario de avanzar en la posición social. Roberto lo veía de otra manera, por haber tenido éxito en la vida, sus padres le echaron la culpa y lo despreciaron a favor de a su hermano quien estaba dentro, probablemente, de las tradiciones familiares mientras que él se escapó (véase Hollander 157). Por un lado, esto es un argumento ordinario entre padres e hijos, pero, por otro lado, y teniendo en cuenta los eventos devastadores de la época, se añade aun otro nivel más significativo al conflicto. Yo no quiero sostener, de ninguna manera, que la queja de Roberto sea suficiente para disculpar sus acciones o las de la dictadura, sino que puede ser una explicación de un

motivo común en tiempos de neoliberalismo. Basta decir que la política y la economía de Argentina estaban basadas en influencias extranjeras y oligárquicas y que la concentración de poder y riqueza quedaba en manos de la élite que todavía mantenía el control de los recursos de poder en el periodo después de la dictadura. La discusión del público argentino reflejaba las posiciones enfrentadas, según la ideología, de varios sectores frente a los delitos del gobierno. Por eso no me sorprende la preferencia de Puenzo para el tono de ambigüedad. Pero, sin intenciones de comenzar una discusión política, tengo que decir que es probable que el espectador argentino, al cual se dirigió el director, estuviera consciente de la existencia de estas ambigüedades en el entorno histórico. Por eso las ambigüedades de la historia fílmica no le quitaron valor al argumento, más bien expresaron el estado en el que estaban las cosas al principio del diálogo sobre la justicia, el olvido y la memoria.

La manera en que entabla la cuestión de la justicia y la memoria frente al olvido aparece en la película de Campanella por las investigaciones del personaje principal, Benjamín Espósito, un escritor, como lo es Eduardo Sacheri, colaborador de Campanella. Examina la cuestión de la criminalidad, el sistema persecutorio, la justicia rendida por la propia mano de la víctima y, a la vez, el amor invencible por el tiempo o la separación. La novela, que no he leído, está basada en una “red de voces narrativas” (Hortiguera 3) que interactúan en capítulos escritos por el personaje principal, Benjamín Chaparro (Espósito en la película). Considera el caso de un tal Morales, esposo de la víctima, y el valor de la vida de una persona perdida en un sistema estatal donde la impunidad (la inocencia tal vez de cierto modo) se concede sólo si uno tiene los contactos necesarios para poder evitar la acusación. La impunidad de los victimarios por la ayuda estatal había debilitado al poder de la ley en Argentina. Moraña cita a Bergero y Reati, que dicen que la Ley de Punto Final

exculpaba a muchas de las instituciones participantes en la represión y, que la impunidad de los Carapintadas en 1987, que exigieron el fin de los juicios en contra militares, contribuyó a este sentido de impunidad. Además, la Ley de Obediencia Debida había limitado aún más el alcance de los juicios. Carlos Menem había indultado a los militares juzgados en 1988 y en 1990. También había liberado a más acusados en nombre de la reconciliación nacional y perdonado a Adolfo Scilingo quien había confesado su participación en los vuelos para “arrojar detenidos vivos al mar” (Bergero y Reati ctd. en Moraña 385). Según el reportaje de Bergero y Reati, la sociedad argentina estaba horrorizada, pero “no reabrió los casos ni modifico las leyes” (Moraña 385). Debemos admitir que hay otra encarnación de justicia que no es otra cosa que “la justicia” como se entiende en términos públicos antes de la dictadura ¿no? La Jueza Irene Hastings le señaló esto a Espósito, en una conversación privada. De hecho, hay más de una manera de ver las cosas, y el secreto de la justicia puede estar ubicado en la mirada del observador. Es uno de los temas que nos propone el título de la película *El secreto de sus ojos*. La importancia de la perspectiva es aparente desde la primera escena que empieza con una toma de los ojos bellos de Irene. (Eran los ojos que lo hicieron enamorar a Espósito.) Fue la mirada de Espósito la que descubrió al asesino de Liliana entre unas fotos familiares que Morales compartió con él justo después de la muerte de ella. Era la mirada enamorada de Isidoro Gómez que lo había convertido en sospechoso, según lo que escribió el crítico Rafael Tirado (368). Por otro lado, lo que no se ve es tan importante como lo que se ve en esta película. Irene está siempre cerrando y abriendo puertas dependiendo de su deseo de controlar lo que los demás pueden mirar. En la última escena de la película, Irene le pide a Espósito que cierre la puerta dejando al espectador con la imposibilidad de participar en la

resolución de su conflicto amoroso. Cuando después de tantas dificultades los dos personajes principales, finalmente, se unen por detrás de la puerta del despacho, en secreto para la mirada del público (Tirado 368). La escena en la que Sandoval muere aparece casi totalmente a oscuras y justo antes de morir él puso las fotos de su amigo patas arriba para ocultar su identidad a los ojos de los intrusos. Según Moraña: “la estética visual está dada por el manejo de este tipo de tomas que se alternan para crear una sensación de claroscuro constante” (382). A veces lo que pasa en la trama está claro y a veces encontramos dificultades para distinguirlo. Está claro que Espósito era la única persona que podía poner el ojo a Gómez en la prisión secreta en la que Morales lo había sepultado. Al final, la película trae la mirada del espectador como testigo y juez a la vez sobre las cuestiones que rodean a los eventos del argumento. A través de todas estas miradas, los escritores Espósito, y finalmente Sacheri y Campanella, permiten al público crear una explicación de la justicia, que pueden interpretar desde su propio punto de vista.

Uno de los asuntos centrales del filme es como se permitió que Morales, el marido angustiado, tuviera el derecho de conseguir justicia por mano propia para escoger y ejecutar el castigo de Gómez fuera del sistema oficial. Sin embargo, es totalmente comprensible dada la falta de justicia por parte del estado en cuanto al crimen en el caso de Morales, y de que vemos evidencia obvia en la película de que los oficiales seguían cometiendo los mismos tipos de crímenes sobre personas sin poder. Al principio de la investigación sobre el asesino de Liliana, el abogado del acusado, Romano, por sus ambiciones políticas, mandó a detener a dos trabajadores inocentes que hizo torturar para que se confesaran autores del crimen a fin de hacerles cumplir con la acusación. La situación de estos acusados inocentes, de ninguna manera, le importaba. Ellos no contaban en su versión de

justicia. En contraste, en la novela de Sacheri, Morales le pidió a Esposito que fuera a su casa para que lo ayudara a suicidarse y enterrara a su preso porque una enfermedad lo había hecho incapaz de seguir custodiándolo. Hablando de los efectos psicológicos de los años de impunidad, Moraña ha sugerido que las leyes que permitieron a tantos oficiales gubernamentales negar su responsabilidad sobre crímenes ante el ojo del público general, llevaron a la idea de la justicia a una corrupción total:

[...] Las leyes de olvido e impunidad que proliferaron como forma de protección de las dictaduras funcionan como un vago ejemplo y corroen el imaginario nacional. Ya no se trata de apelar a la corrupción sino de seguir un ejemplo que se considera válido, por el mal ejemplo de los que tenían poder” (Moraña 395).

Tomar justicia por mano propia, dijo, no se puede verse con malos ojos si el gobierno por sus propias acciones implica que haya implicado excepciones a la ley.

Espósito, fusionando las voces de Sacheri y Campanella, crea un cuento ficticio, con elementos de testimonio, que refleja eventos reales. Por medio del relato, recupera personas, memorias y a la justicia. El detective que escribía una novela en la que trataba de recordar eventos de un horrible crimen ocurrido en el pasado y del cual fue testigo, trae a la mente que Campanella y Sacheri son escritores también, y que Sacheri trabajó en un despacho de abogados. El guionista y su director estaban colaborando en una discusión fílmica sobre la justicia en Argentina por medio de los eventos de las vidas de personajes ficticios. Otro crítico, Hugo Hortiguera, notó que *El secreto de sus ojos* revela una política particular del recuerdo en la que, en la sociedad de los años noventa, se manifestaba todavía “la ideología de los dos demonios” respecto de la actitud de ciertos sectores del público en cuanto al crimen que cometió la sociedad en contra de los que consideraba “subversivos”. El espacio del despacho del acusador público donde ocurrieron muchos de los eventos de

la película, el marido que no recibió satisfacción por la violación de su esposa y las impunidades del verdugo con la complicidad de la oficina del acusador, sugieren al espectador las similitudes con los crímenes de la Guerra Sucia y los procedimientos controvertidos de los juicios de los años ochenta y noventa. Es más que interesante que Sacheri haya escogido un hecho verídico, ocurrido en 1974, antes del golpe militar contra el gobierno peronista, para poner en el centro de la película. Durante los años 1976 -1983, las juntas militares también continuaron matando personas. Algo de lo que ellos se excusaron llamándolo el Proceso de Reorganización. Sin duda, Sacheri y Campanella tenían recuerdos de estos años y de los que siguieron cuando todo el país comprendió el alcance del régimen de asesinatos cometidos en nombre de la sociedad. Empezando en los años finales de la dictadura y extendiéndose a los noventa, hubo una lucha por la memoria e intentos por parte de algunos de los involucrados en tergiversar los hechos sobre la desaparición de estas personas. La sociedad toda debió enfrentar su responsabilidad al ser cómplice por no denunciar estos delitos. El verse forzados a considerar su propia responsabilidad sobre los crímenes cometidos por el gobierno contra los derechos humanos y la complicidad de la sociedad en la desaparición de sus conciudadanos, llevaron a que muchos de estos actos fueran pateados debajo de la alfombra en la que se quedaron durante un periodo de veinticinco años, similar a lo sucedido en la película. No se pueden ignorar las semejanzas entre los eventos del periodo dictatorial en Argentina, cuando la sociedad en conjunto rechazó aceptar su implicación en estos asesinatos y desapariciones, y el guion que recuerda la muerte horribla de una joven inocente, y la incapacidad posterior del sistema social para llevar a la justicia al asesino y la decisión de una víctima enloquecida de impotencia y tristeza por convertirse en juez y verdugo. De este modo, continúa el

debate en los medios públicos sobre la idea de la justicia perversa del sistema oficial y la justicia “ojo por ojo” que, como nos recuerda el comentario de la jueza Irene, es una solución sino la última solución a la cuestión de justicia. Aunque el cine y la escritura permiten una especie de confesionario para los pecados del pasado, Moraña mantiene que “las palabras” no satisfacen las expectativas de la víctima individual que espera acción. Quizás sea este el motivo por el cual Espósito, en la película, decidió no meterse entre ellos al momento en que se dio cuenta de lo que había hecho Morales para tomar justicia por mano propia con respecto a Gómez. Sin embargo, la ironía de la situación no se debe perder en el espectador que reconoce, cuando Espósito decidió no implicar a Morales, que una vez más el sistema oficial no ha logrado obtener justicia para una víctima de secuestro. Por fin es Irene la que expresa la ambigüedad que todavía está presente en el debate en la sociedad argentina en los comienzos del nuevo milenio. Ella comentó que de ninguna manera es capaz de regresar al pasado: “Mi vida entera fue mirar para adelante. Atrás no es me jurisdicción [. . .] ¡Que causa por dios, no se muere nunca!” (Tirado 365). Por otro lado, Morales dedicó su vida a la necesidad de castigar a Gómez. Esta multiplicidad de voces en el argumento no podía ponerse de acuerdo sobre el pasado. Se quedaron con una historia y un conflicto que no tienen resolución, ni en la versión ficticia ni en la verdadera. En el contexto de la película no sabremos lo que pasó exactamente con Gómez, aunque es probable que permanezca eternamente como prisionero de Morales. Tampoco sabemos cómo Morales afrontará la situación ahora que el secreto de los veinticinco años de secuestro de Gómez fue descubierto por Espósito. No sabemos cuál será el destino de la pareja de Irene y Espósito, aunque es obvio que quieren estar juntos después de veinticinco años de separación. Este argumento inconcluso coincide con la opinión de los críticos que

mantienen que el debate no puede terminarse nunca por la presencia continua de los efectos del pasado traumático en el presente, con las cuestiones que implican justicia, memoria y responsabilidad que quedan en gran parte sin respuesta porque son incontestables.

En la obra novelística de Sacheri, de donde viene la trama de la película, el autor empleaba dos narradores: uno “extradiegético” y otro omnisciente que contó la historia de Benjamín Chapparo (Espósito). Espósito, a la vez, estaba escribiendo una novela sobre un crimen que ha marcado su carrera y sobre el amor que nunca le ha confesado a una jueza que amó por veinticinco años sin decírselo. Espósito es el narrador “intradiegético”. En la película de Campanella, estos dos narradores transmiten la historia de las vidas privadas de varias personas. Sabemos que son personajes ficticios, pero los eventos de sus vidas aluden a eventos impactantes de la vida pública de los argentinos. Mientras la novela de Espósito le sirve “de exorcismo”, en palabras de Tirado (363), por el asesinato sin resolver y su amor no cumplido con Irene, la combinación de estos narrativos en la pantalla pone ante el público argentino informado, en forma de cuento, las cuestiones morales y psicológicas de impunidad, memoria y retribución que han sido tan problemáticas en las décadas precedentes. La presencia simultánea de estos dos narradores, él que rodea la vida profesional del detective, y el relativo a un aspecto privado de su vida, al de su amor por Irene, permite a la película proponer cierto punto de vista en cuanto a lo público y lo privado. Por el contacto de Irene y Benjamín, en la trama criminal, por su trabajo y por la manifestación de una tensión amorosa entre ellos, se produce una interrelación “nefasta” dice Tirado, entre lo profesional y lo sentimental (360). Yo diría que se produce también en la conexión entre lo que pasa en el espacio público en contraste con lo que pasa en el espacio privado. De hecho, las cuestiones que afectan a la vida profesional de Espósito y

que penetran hasta su vida privada son llamativas, relativas a las cuestiones ya mencionadas, sobre la justicia y el olvido en cuanto al sistema legal argentino y su tratamiento a las víctimas de la Guerra Sucia. El acto de mostrar en la pantalla el efecto terrible en la vida de los personajes del filme de un crimen ficticio produce de cierta manera un “exorcismo” de estas cuestiones en el espacio público. Al contar la historia se alivia el sufrimiento tanto Espósito como del espectador. Los eventos traumáticos del pasado, “[...] ya descansan. [...] ya no asaltan, no perturban, no increpan a cada rato” como dice Chaparro/Espósito (Tirado 357). Diana Taylor en su artículo “Trauma and Performance” explicó este fenómeno de alivio por repetición del trauma en el contexto de arte o de performance. “Transmission ... works through the interactive telling and listening ... associated with performance. Bearing witness requires live participation” y el interlocutor “comes to be ... a co-owner of the traumatic event” a través de la experiencia de mirar y escuchar y volver a contar (Laub ctd. en Taylor 57). Además, tiene ante el ojo del mundo los actos que no deben olvidarse nunca.

Conclusión

En 1983 cuando Puenzo y Bortnik trabajaron las primeras ideas para la película *La historia oficial* la cuestión de la impunidad y de la justicia frente a la falta de responsabilidad en la sociedad y la necesidad de recordar contra la tentación a olvidar los eventos del pasado ya empezaban a salir del escondite. Alicia y Roberto, como familia prototípica de la clase media-alta, representaban a unas personas que tenían dificultades en admitir su implicación en los delitos contra sus conciudadanos. El caso privado de la adopción de una niña se convirtió en catalizador de una de las muchas discusiones públicas

sobre crímenes de lesa humanidad cometidos contra ciertos segmentos de la sociedad argentina, durante años. La búsqueda privada de una mujer de la elite tratando de resolver cuestiones sobre la identidad de su hija, poco a poco se asocia a una queja pública de las madres de personas desaparecidas buscando a sus propios hijos que, irónicamente, fueron desaparecidos por miembros de la clase a la que esta mujer pertenece. En el caso de *El secreto de sus ojos*, el argumento cuenta una instancia de trauma privado que conecta con cuestiones de justicia en el sistema oficial y público. La búsqueda de Espósito de Morales y Gómez conduce a la justicia privada. El problema privado de Alicia, la condujo a un campo más largo de desapariciones de muchas personas en las cuales ella se encontraba de repente involucrada. *La historia oficial* muestra cómo un evento en el espacio político y público había llegado a la tragedia privada. En el espacio de la Plaza de Mayo, las cuestiones de complicidad y victimización se reúnen como se unen el papel de la víctima y el verdugo en el personaje de Alicia. En 1985 cuando apareció la película de Puenzo, la sociedad acababa recientemente de entrar en este debate difícil. El filme expresa, al principio, el tono de la discusión de un nuevo diálogo en vías de la clandestinidad del pasado hasta la construcción de la memoria colectiva y la justicia. Por ejemplo, la incomprensión de Roberto frente al rechazo de su padre por su moral es un caso interesante de voces distintas involucradas en este debate. El padre se muestra incapaz de entender la posición de su hijo que considera casi un criminal. Sin embargo, podemos ver en la actitud de Roberto que él también está herido por no haber logrado identificarse con las ideas de su padre. Indica la dificultad de la situación y lo complicado de desenredar las distintas voces para llegar a una idea de cómo era el pasado de verdad. La imagen de una sociedad, como aparece en la película de Puenzo, es reveladora de los puntos de vista conflictivos

sobre el sentido de los actos atroces que hicieron parte de la conversación sobre la justicia y la culpabilidad en esta época. La naturaleza provisional de la cuestión sobre lo que va a pasar con Roberto o lo que sucederá con Gabi refleja la dificultad que encontró la sociedad en saberse responsable. A la vez, demuestra la improbabilidad de una solución fácil de los casos de personas desaparecidas y niños robados en los cuales las instituciones sociales más importantes estaban mayormente involucradas por lo que seguían en la incapacidad de admitir su culpabilidad. Basados en lo que hemos aprendido por las narrativas de los hechos históricos por medio de la escritura y el cine, la película nos permite repasar los eventos del pasado y decidir por nosotros mismos. Treinta años después de la caída de las juntas militares y de la salida de *La historia oficial*, salió *El secreto de sus ojos*. Y, la verdad es que el filme muestra que la discusión sobre el papel de las instituciones públicas en el trauma de pasado no está acabada y “[...] no se muere nunca” como dijo Irene (Tirado 365). Quizás las diferencias en el modo de presentación se han vuelto más sutiles que la de los primeros intentos cuando comenzaron los asesinatos y las voces de desacuerdo sólo empezaron a oírse en las calles de Buenos Aires. En *El secreto de sus ojos*, la perspectiva es más una escala de grises, yo diría. La zona gris del intercambio entre la idea de culpabilidad y la de justicia es obvia en la obra de Campanella. Morales, por ejemplo, se convirtió de víctima en juez y perseguidor respecto del destino Isidoro Gómez, el asesino de su esposa. En la novela de Sacheri, Morales ejecutó a Gómez después de tenerlo detenido por veinticinco años. El espacio primordial de la acción es el intersticio entre lo privado y lo público. El despacho de los abogados y la estación de policía juegan papeles importantes en el tema y comparten la pantalla con el espacio privado, especialmente, de Espósito y de Morales. Es significativo que los dos personajes principales del relato sean

oficiales del sistema de justicia mientras que la condena de Gómez, al fin, viene de parte de un ciudadano privado, empleado del banco. En los escenarios en los cuales los profesionales de la ley están involucrados hay una profusión de portales, entradas, pasillos y despachos pequeños llenos de montones de papeles que añaden un sentido de burocracia fuera de control. Ya he mencionado la inclinación de Irene de preocuparse por la puerta y el hecho de que esté cerrada o abierta, según su percepción de la intimidad. El castigo de Gómez toma lugar en el espacio privado, en la quinta de Morales. Las cuestiones de las vidas privadas de los personajes se entrelazan con el intento de resolver un crimen. La venganza de Morales, la jubilación de Espósito, el alcoholismo de Sandoval, el matrimonio inestable de Irene, todo se reúne con la investigación de un crimen que ocurre en el espacio público. Como ha indicado Tirado, el impulso del relato salió de sentimientos privados. Morales y Gómez estaban enamorados de Liliana. Espósito estaba enamorado de Irene. Estos amores están en el centro de la cuestión de la resolución del problema de memoria, olvido y justicia. La solución de este dilema fue privada en varios niveles, me parece. Por otro lado, la entrada de lo público en la vida privada y viceversa permaneció sin resolución en *El secreto de sus ojos* como en *La historia oficial*. Al fin, no sabemos lo que pasó con Gómez. Tampoco sabemos que pasó detrás de la puerta del despacho de Irene cuando por fin Benjamín le confesó su amor. No sabemos en realidad que pasó al momento de la muerte de Sandoval, el amigo de Benjamín. Tenemos sólo la teoría de Espósito que sostiene que Sandoval estaba tratando de protegerlo de los matones de Romano. Además, las cuestiones persisten sobre lo problemático de la justicia con respeto a la víctima, aunque las perspectivas han cambiado un poco. Parece que la resolución de las cuestiones de

responsabilidad es más individual que oficial, aunque la cuestión de la solución privada también es problemática.

Obras consultadas

- Bergero, Adriana. J. "Estructuras emocionales y archivistas de la memoria en El secreto de sus ojos: Benjamín y la espera en solitario de Ricardo Morales". *MLN* 130.2 (2015): 340-361. Consultado el 5 de abril 2017. Web
- Caro Hollander, Nancy. "Psycho-political Dynamics of the Bystander in Luis Puenzo's The Official Story". *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 8.2 (2011): 147-161. Consultado el 27 de marzo 2016. Web
- El secreto de sus ojos*. Dir. Juan J. Campanella. Act. Ricardo Darín y Soledad Villamil. Tornasol SA, 2009. Fímico
- Dufays, Sophie. "El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la posdictadura". *Caravelle* 100 (2013): 273-283. Consultado el 10 de agos. 2018. Web
- Forcinito, Ana. "De la plaza al mercado: la memoria, el olvido y los cuerpos femeninos en Puenzo, Solanas y Astarain". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 29.2 (2009): 122-134. Consultado el 10 de marzo 2017. Web
- Gómez-Castellano, Irene. "Lullabies and Postmemory: Hearing the Ghosts of Spanish History in Guillermo Del Toro's Pan's Labyrinth (El laberinto del fauno, 2006)". *Journal of Spanish Cultural Studies* 14.1 (2013): 1-18. Consultado el 15 de sept. 2016. Web
- La historia oficial*. Dir. Luis Puenzo. Act. Norma Aleandro y Hector ALterio. Orion Home Video, 1985. Fímico
- Hortiguera, Hugo. "Políticas del recuerdo y memorias de la política en *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella". *Cibertras* 24 (2010): 107. Consultado el 30 de marzo 2016. Web
- Kingsolver, Ann E. "Everyday Reconciliation". *American Anthropologist* 115.4 (2013): 663-666. Consultado el 30 de marzo 2016. Web
- Kruger, Clara. "La Historia Oficial / The Official Story". *The Cinema of Latin America*. Eds. Alberto Elena y Marina Díaz López. Londres: Wallflower, 2003. 177-183. Impreso
- Mackenbach, Werner. "Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción". *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Guatemala: F&G Editores, 2012. 231-250. Impreso
- Meson, Danusia L., y Aída Bortnik. "An Interview with Aida Bortnik". *Cineaste* (1986): 30-35. Consultado el 15 de sept. 2016. Web

- Moraña, Ana. “Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel, 2008) y El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009)”. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* 37.73 (2011): 377-400. Consultado el 15 de sept. 2016. Web
- Taylor, Diana. “Trauma and Performance: Lessons from Latin America”. *The Modern Language Association of America* 121.5 (2006): 1674-1677. Consultado el 15 de sept. 2016. Web
- Tirado, Rafael M. “El secreto de sus ojos o como vivir una vida vacía: De la literatura al cine.” *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* 38.73 (2011): 353-176. Consultado el 15 de sept. 2016. Web
- Tomlinson, Emily. “Mapping the Land of ‘I-Don’t-Remember’: For a Re-evaluation of La Historia Oficial.” *Bulletin of Hispanic Studies* 81.2 (2004): 215-28. Consultado el 29 mar. 2016. Web.