

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL  
Y PUBLICIDAD II**



**TESIS DOCTORAL**

**El secreto de sus ojos: del clásico al postclásico  
Análisis desde la Teoría del Relato**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Alejandra Laverde Román**

DIRECTORES

**Víctor Lope Salvador  
José Basilio Casanova Varela**

Madrid, 2018

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**

**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**



**TESIS DOCTORAL**

***El secreto de sus ojos:***

**Del clásico al postclásico. Análisis desde la Teoría del Relato**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Alejandra Laverde Román**

Directores:

**Dr. Víctor Lope Salvador**

**Dr. José Basilio Casanova Varela**

Madrid, 2017



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

Tesis doctoral

***El secreto de sus ojos: Del clásico al postclásico. Análisis desde la Teoría del  
Relato***

**Alejandra Laverde Román**

Directores:

**Dr. Víctor Lope Salvador**

**Dr. José Basilio Casanova Varela**

Madrid, 2017

# Memoria para acceder al Grado de Doctora

Título: *El secreto de sus ojos: Del clásico al postclásico. Análisis desde la Teoría del Relato*

Autora: Alejandra Laverde Román

Directores: Dr. Víctor Lope Salvador  
Dr. José Basilio Casanova Varela

Programa de doctorado: Teoría, Análisis y Documentación cinematográfica

Departamento: Comunicación Audiovisual y Publicidad II.

Facultad de Ciencias de la Información.

Universidad Complutense de Madrid.

Madrid, 2017

Para Marcelo Pouse Gómez y Martín Pouse Laverde

## Agradecimientos

A mi madre por su incondicional apoyo y ayuda, a mi padre por enseñarme tanto en tan poco tiempo, a Marcelo y a Martín por su amor y el tiempo que me han regalado para dedicarme a esta tesis.

Mi especial agradecimiento al Dr. Víctor Lope Salvador por compartir su conocimiento, guiarme con paciencia y dedicar su tiempo a este trabajo.

## Tabla de contenido

Resumen .....	xii
Summary .....	xiv
Introducción.....	16
Novela y filme .....	18
Remake.....	19
Entre la democracia y la dictadura: tiempo histórico representado en el filme...	20
Qué va a encontrar el lector .....	22
1. Sinopsis breve a modo de orientación previa .....	26
2. Estudios sobre el filme <i>El secreto de sus ojos</i> .....	34
2.1. Estudios centrados en la dictadura y sus consecuencias .....	34
2.2. Análisis que comparan el filme y la novela .....	43
3. Fundamentos teóricos .....	48
3.1. Teoría del Texto .....	48
3.1.1. Tres registros del texto .....	49
3.1.2. Lo Real .....	51
3.2. Teoría del Relato .....	52
3.2.1. Pensamiento semiótico, narración y relato .....	53
3.2.2. Relato y narratividad .....	54
3.2.3. Relato: dos estructuras .....	55
3.2.4. Suspense e Incertidumbre .....	62
3.2.5. Narrador y Destinador.....	63
3.2.6. El Edipo y el relato maravilloso infantil.....	64
3.2.7. Síntoma / Símbolo. El psicoanálisis y la Teoría del Relato .....	67
3.2.8. Padre/Destinador/Sujeto/Héroe .....	68
3.2.9. Los modos de representación del relato .....	71
3.2.9.1. Clásico .....	71
3.2.9.2. Manierista .....	73
3.2.9.3. Postclásico.....	74
3.3. Trama y Fábula.....	81
3.3.1. Fábula particular .....	83
3.4. Enunciación y punto de vista .....	83

3.4.1. Punto de vista en la Narrativa fílmica.....	89
3.4.2 .La narrativa fílmica, el punto de vista desde los personajes: subjetivo, semisubjetivo y no subjetivo .....	90
4. Propuesta metodológica .....	94
4.1. Pasos de la propuesta metodológica .....	95
5. Análisis del filme .....	99
5.1. Sinopsis del filme <i>El secreto de sus ojos</i> .....	99
5.2. Fábulas de El secreto de sus ojos .....	162
5.2.1. Fábula de Benjamín Espósito, Irene Menéndez Hastings, Pablo Sandoval.....	163
5.2.2. Fábula de Ricardo Morales, Liliana Colotto e Isidoro Gómez .....	170
5.2.3. Esquema comparativo de fábula y trama.....	173
5.3. Análisis textual del filme: <i>El secreto de sus ojos</i> .....	174
Inicio del filme .....	175
Secuencia 1: Despedida .....	177
Secuencia 2: Intentos de Inicio de la novela.....	182
Secuencia 3: El desayuno .....	185
Secuencia 4: Nuevo intento de escritura .....	189
Secuencia 5: La violación .....	190
Secuencia 6: un mal recuerdo .....	193
Secuencia 8: Temo.....	194
Secuencia 13: Despacho de Irene.....	195
Secuencia 14: La nueva secretaria flashback.....	201
Secuencia 15: Empezar por el principio.....	202
Secuencia 16: Un ángel vestido de luto (inicio novela).....	204
Secuencia 17: El caso es de Espósito .....	207
Secuencia 18: Escena del crimen.....	208
Secuencia 20: Morales se entera de lo ocurrido con su esposa.....	215
Secuencia 21: Espósito escribe sobre Morales .....	217
Secuencia 22: Romano encuentra a los culpables .....	219
Secuencia 25: La pelea con Romano .....	222
Secuencia 31: Isidoro Gómez.....	224
Secuencia 32: Los ojos hablan .....	229

Secuencia 33: Morales llama a Gómez .....	232
Secuencia 45: La habitación de la madre .....	236
Secuencia 50: El regaño del juez .....	237
Secuencia 53: La causa se cierra.....	240
Secuencia 54: Fotos del compromiso de Irene .....	242
Secuencia 55: El encuentro con Morales.....	244
Secuencia 56: Reabrir el caso .....	247
Secuencia 58: Nadie puede cambiar de pasión.....	250
Secuencia 59: El estadio .....	253
Secuencia 62: Confesión .....	258
Secuencia 63: Morales se entera de la confesión .....	265
Secuencia 64: Foto de Espósito y su padre.....	266
Secuencia 65: ¿Vos sos Espósito? (Flashback).....	267
Secuencia 66: Quiero leer la novela .....	267
Secuencia 67: El vestido de boda.....	269
Secuencia 68: Discurso de Isabel Perón .....	270
Secuencia 69: Morales llama a Espósito .....	271
Secuencia 70: Encuentro con Romano .....	272
Secuencia 71: El ascensor .....	276
Secuencia 72: Morales sabe que no obtendrá justicia.....	278
Secuencia 73: Dónde nos vemos .....	280
Secuencia 76: Espósito no encuentra a Alejandra .....	282
Secuencia 79: Muerte de Sandoval .....	284
Secuencia 80: La despedida en la estación.....	286
Secuencia 81: Irene lee la novela .....	289
Secuencia 84: Encuentro con Morales .....	293
Secuencia 85: En casa de Morales .....	295
Secuencia 86: Pasaron 25 años .....	297
Secuencia 87: Flashback las fotos dadas vuelta .....	301
Secuencia 89: Flashback muerte de Sandoval.....	301
Secuencia 90: Si está vivo, lo voy a encontrar .....	303
Secuencia 91: Morales tras Gómez.....	305

Secuencia 94: Muerte de Gómez .....	306
Secuencia 95: ¿Valió la pena? .....	307
Secuencia 97: Espósito conduce.....	308
Secuencia 98: Flashback cafetería con Morales .....	309
Secuencia 99: Espósito sigue conduciendo y pensando .....	309
Secuencia 100: Flashback de la escena del crimen .....	310
Secuencia 101: Flashback de muerte de Gómez .....	311
Secuencia 102: Flashback de ¿valió la pena?.....	311
Secuencia 103: Espósito duda .....	312
Secuencia 104: Flashback de pasaron 25 años .....	312
Secuencia 105: Espósito sigue recordando.....	313
Secuencia 106: Flashback Sandoval voltea foto .....	313
Secuencia 107: Flashback Sandoval.....	314
Secuencia 108: Espósito con más dudas .....	314
Secuencia 109: Flashback despedida tren .....	314
Secuencia 110: Flashback de Sandoval en no se puede cambiar de pasión	315
Secuencia 111: Flashback de Morales ataca a Gómez.....	316
Secuencia 112: Flashback Morales sabe que no obtendrá justicia .....	316
Secuencia 113: Flashback no se puede cambiar de pasión .....	317
Secuencia 114: Flashback de muerte de Gómez .....	317
Secuencia 116: Espósito se detiene en la carretera.....	319
Secuencia 117: Espósito cruza el alambrado .....	320
Secuencia 118: Espósito cruza el campo .....	320
Secuencia 119: Espósito en la parte trasera de la casa de Morales .....	320
Secuencia 120: Flashback de Irene lee la novela.....	321
Secuencia 121: Espósito vigila la casa de Morales .....	321
Secuencia 122: Flashback de Morales .....	322
Secuencia 123: Flashback ataque a Liliana.....	322
Secuencia 124: Nuevamente Flashback de Morales.....	323
Secuencia 125: Nuevo Flashback de ataque a Liliana .....	323
Secuencia 126: Espósito continúa su vigilancia .....	323
Secuencia 127: Otro Flashback de Morales .....	324

Secuencia 128: Espósito espera .....	325
Secuencia 129: Flashback de la violación .....	325
Secuencia 130: Flashback Morales .....	326
Secuencia 131: Flashback de la confesión.....	326
Secuencia 132: Nuevo flashback de Morales .....	326
Secuencia 133: Espósito camina al granero.....	327
Secuencia 134: Flashback encuentro con Morales .....	327
Secuencia 135: Flashback de Espósito .....	328
Secuencia 136: Espósito continúa caminando al granero .....	328
Secuencia 137: Flashback de la escena del crimen .....	329
Secuencia 138: Flashback de Espósito en la casa de Morales en el presente .....	329
Secuencia 139: Flashback de Morales en el presente .....	330
Secuencia 140: Otro Flashback de Morales joven.....	330
Secuencia 141: Flashback Morales mayor .....	331
Secuencia 143: Flashback de Morales con la bandeja.....	331
Secuencia 144: Flashback de Morales mayor en su casa.....	331
Secuencia 145: Espósito llega al granero.....	333
Secuencia 146: Espósito descubre lo ocurrido con Gómez.....	333
Secuencia 147: Espósito compra flores para Sandoval.....	339
Secuencia 148: Espósito visita la tumba de Sandoval.....	340
Secuencia 149: Espósito cose la novela.....	341
Secuencia 152: Espósito e Irene .....	342
5.4. Trayectos narrativos .....	345
5.4.1. Trayecto narrativo de Benjamín Espósito .....	346
5.4.2. Trayecto narrativo de Ricardo Morales .....	352
5.4.3. Trayecto narrativo de Isidoro Gómez.....	355
5.4.4. Trayecto narrativo de Irene Menéndez Hastings .....	356
5.4.5. Trayecto narrativo de Pablo Sandoval.....	359
5.4.6. Trayecto narrativo de Liliana Colotto .....	360
5.5. Cruce de los trayectos narrativos.....	361
5.6. Estructura narrativa: tareas y deseos .....	367
5.6.1. Esquema de estructura narrativa por deseos y tareas.....	369

5.7. Breve descripción de la estructura simbólica en <i>El secreto de sus ojos</i>	369
5.8. La donación en el filme: comparativo de Morales y Espósito	383
6. Conclusiones	400
6.1. Estructura narrativa clásica con representación postclásica	400
6.1.1. Relato simbólico: tareas y deseos	400
6.1.2. Escritura clásica	406
6.1.3. Escritura postclásica	410
6.2. Enunciación que expone el engaño	412
6.3. Fábulas y trama de <i>El secreto de sus ojos</i>	416
6.3. Contexto político-social de la historia relatada en el filme	419
6.3.1. Represión y democracia en relación con las nociones de justicia y venganza	420
6.3.2. Nuestra propuesta en relación con otros estudios	422
7. Bibliografía general	426

## Resumen

*El secreto de sus ojos: Del clásico al postclásico. Análisis desde la Teoría del Relato* propone un estudio de la estructura narrativa del filme *El secreto de sus ojos*, desde las nociones de la Teoría del Texto y de su derivado la Teoría del Relato. Emplea, además, la metodología del análisis textual para un estricto delectamiento de la obra. Estas teorías y metodologías son desarrolladas por el profesor español, Jesús González Requena.

El filme argentino, *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella es la adaptación cinematográfica de la novela *La pregunta de sus ojos* (2005), de Eduardo Sacheri, quien también participa en la escritura del guion junto al director. Se estrena en el 2009 e inmediatamente capta la atención de los espectadores que acuden masivamente a las salas de cine. Se convierte en una de las cintas más vista en Argentina, y, la segunda del país en ganar un Óscar a mejor película extranjera de habla no inglesa en el año 2010. Recibe múltiples nominaciones (56) a distintos premios cinematográficos en América y Europa. Entre los que se encuentra un premio Goya a mejor película iberoamericana.

La buena recepción del filme, el interés del público general y especializado denotan que se trata de un relato fuerte, capaz de procurar sentido para la construcción de la subjetividad del espectador. En consecuencia, el filme ofrece una intensa experiencia emocional que, según se desprende de este estudio, es resultado directo de su condición esencial de relato simbólico.

Los hallazgos finales resultan en la confirmación de que se trata de un filme con una estructura narrativa clásica que, sin embargo, usa algunos procedimientos postclásicos en su escritura fílmica. En la narración encontramos a Benjamín Espósito, un funcionario judicial dispuesto a saltarse algunas normas para que se haga justicia por la violación y asesinato de Liliana Colotto, la esposa de un joven y enamorado empleado de banca llamado Ricardo Morales.

Espósito intenta cumplir con esta tarea y, aunque parece realizarla, no obtiene objeto de deseo alguno. Todo lo contrario, recibe una agresión por parte de un oponente superior y su tarea es destruida. Ante lo cual, Morales debe terminar lo que Espósito se ve obligado a abandonar. Pese a todo, también este último culmina la tarea de descubrir la verdad, su cumplimiento revela, además, el radical sacrificio de Morales en la realización de la tarea a la que Espósito renuncia. De esta forma, ambos obtienen sentido para sus vidas. Espósito inicia una vida junto a la mujer que ama; Morales, lo encuentra de una forma perturbadora, al asegurarse de que el violador y asesino de su esposa reciba el castigo que él cree justo.

La estructura narrativa simbólica descrita, se representa mediante procedimientos escriturales clásicos en algunas secuencias. En otras, sin embargo, resultan eminentemente postclásicos. El empleo del plano/contraplano que expresa el conflicto entre los personajes, la cromatografía y la posición tercera de la cámara, todos subordinados al sentido que el relato construye en su estructura narrativa, son propios del clásico. Sin embargo, también se concede lugar a la espectacularidad del postclásico en aquellos momentos de encuentro con lo real: la muerte, la violencia y la sexualidad presentadas bajo el despliegue de la pulsión escópica. El espectador choca con imágenes brutales en las que se expone el sinsentido, en secuencias como la violación y homicidio de Liliana Colotto. Asimismo, resulta relevante la enunciación fílmica que, por momentos, es ambigua y se sirve de recursos escriturales que no son habituales en la escritura clásica. Posiciones de cámara forzada, objetos que obstruyen el encuadre, ángulos, desenfoques y sombras que empañan la visibilidad. Sin embargo, estos procedimientos en lo que se inscribe el yo enunciator, aunque se alejen del clasicismo no llegan a proponer una puesta en escena manierista, porque en ellas el yo enunciator busca un acceso directo a lo real haciendo que el espectador participe por esa vía en su visualización tortuosa. Estos son, a grandes rasgos, algunos de los hallazgos más relevantes que se describen en el presente estudio.

## Summary

*The Secret in Their Eyes: From classical to postclassical. Analysis from the Theory of the Story* proposes a study of the narrative structure of the film The Secret in Their Eyes, from the notions of the Theory of the Text and its derivative Theory of the Story. It also uses the methodology of textual analysis for a strict spelling of the work. These theories and methodologies are developed by the Spanish professor, Jesús González Requena.

The Argentine film, The Secret in Their Eyes (*El secreto de sus ojos*) by Juan José Campanella is the cinematographic adaptation of the novel *La pregunta de sus ojos* (The Question in Their Eyes 2005), by Eduardo Sacheri, who also participates in writing the screenplay with the director. It premieres in 2009 and immediately captures the attention of viewers who flock to theaters, making it one of the most watched films in Argentina and the second of the country to win an Oscar for best foreign language film in 2010. The film receives multiple nominations (56) to various cinema awards in America and Europe. Among them is a Goya award for best Ibero-American film.

The good reception of the film among both the general public and specialized critics denotes that it is a strong story, capable of making sense for the construction of the subjectivity of the viewer. Consequently, the film offers an intense emotional experience that, according to this study, is a direct consequence of its essential condition of symbolic storytelling.

The final findings result in the confirmation that this is a film with a classic narrative structure that, nevertheless, uses some postclassical procedures in its film writing. In the narration we find Benjamín Espósito, a judicial officer who is willing to skip some rules in order to get justice for the rape and murder of Liliana Colotto, the wife of a young and enamored bank employee named Ricardo Morales.

Espósito tries to fulfill this task and, although he seems to achieve his aim, he does not obtain any object of desire. On the contrary, he receives an aggression from a superior opponent and his task is destroyed. Faced with this, Morales must finish what Espósito was forced to abandon. In spite of everything, the latter also completes the task, and in discovering the truth its fulfillment reveals, in addition, Morales' radical sacrifice in the accomplishment of the task to which Espósito had renounced. In this way, both men make sense for their lives. Espósito begins a life with the woman he loves; Morales finds it in a disturbing way, making sure that the rapist and murderer of his wife receives the punishment he believes to be just.

The symbolic narrative structure just described is represented by classical scriptural procedures in some sequences. In others, however, they are eminently postclassical. The use of the shot/reverse shot that expresses the conflict between the characters, the chromatography and the third position of the camera, all subordinate to the sense that the narrative constructs in its narrative structure, are typical of classical cinema. However, the film also gives space to postclassical spectacularity in those moments of encounter with the real: death, violence and sexuality presented under the deployment of the scopic drive. The spectator collides with brutal images that expose the senselessness in sequences like the rape and murder of Liliana Colotto. Also relevant is the filmic enunciation, which is at times ambiguous and which employs scriptural resources that are unusual in classical cinema. Forced camera positions, objects that obstruct the frame, angles, blurs and shadows that cloud visibility. However, these procedures in which the self-enunciator is inscribed, even if they move away from classicism, do not get to propose a Mannerist staging, because in them the enunciating self seeks a direct access to the real, causing the spectator to participate in this way in its tortuous visualization. These are, in broad outline, some of the most relevant findings described in the present study.

## Introducción

El propósito de esta tesis es el análisis tanto de las estructuras narrativas como de la escritura audiovisual de *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella. Por tanto, nuestro objeto de estudio es este filme argentino del año 2009. El objetivo primordial del análisis minucioso de la película es el de determinar en qué medida se trata de un texto clásico, manierista o postclásico según la tipología establecida por Jesús González Requena en su libro *Clásico, Manierista, Postclásico*.

Cabe señalar que nuestro interés por analizar este filme se debe a la fuerte impresión que nos había suscitado al verlo por primera vez en una sala de cine en el año 2010. No obstante, a pesar de que la obra fílmica despertó nuestro interés, no disponíamos de un instrumento de análisis ni teórico ni metodológico con el cuál abordarlo satisfactoriamente. Las explicaciones de la implicación emocional que nos causaba eran insuficientes para dar cuenta de nuestra experiencia en el texto. Sólo después de aproximarnos a la Teoría del Relato de Jesús González Requena comprendimos al relato simbólico como aquel que traza en el caos de lo real los surcos que hacen posible la construcción de la subjetividad. Capaz de una eficacia simbólica que dota de sentido el trayecto temporalizado del sujeto y configura su deseo.

A partir de ese momento, empezamos a advertir que en *El secreto de sus ojos* nos encontrábamos ante una de las manifestaciones del relato simbólico, y, que esta plenitud de sentido nos era familiar a partir de los diversos textos vistos y leídos desde la infancia. Entendimos que, en buena medida, de eso se trataba la fascinación que nos provocaba el filme objeto de estudio, y el deseo de retornar a él. Sin embargo, algo más se jugaba allí en esa singularidad del filme que nos convocaba a su encuentro otra vez. El empeño por comprender el sentido construido en el filme se nos impuso como tarea en este análisis.

Los postulados de González Requena en su Teoría del Texto y en su Teoría del Relato permitieron leer el filme con nuevas herramientas analíticas, a partir de las cuales fue posible ampliar nuestra vivencia estética inicial del mismo. Este conocimiento de *El secreto de sus ojos*, desde las teorías mencionadas, suscitó interrogantes sobre la estructura narrativa clásica de este filme, en relación con su modo de representación, en la que encontramos ciertos rasgos postclásicos. Este es uno de los aspectos abordados en el presente estudio.

González Requena afirma que el relato es la narración del trayecto del deseo de un sujeto, configurado por su tarea y su objeto. El relato se articula en dos estructuras, la de la carencia y la de la donación, es decir, en un relato simbólico es necesario que ambas estén presentes. A partir de esta identificación de la estructura simbólica del relato y los modos de representación del cine estadounidense, González Requena propone clasificarlo en tres momentos: Clásico, Manierista y Postclásico.

El primero de ellos es el cine Clásico producido a partir de los años veinte del siglo anterior. En él funciona la estructura de relato simbólico, y son textos dotados de la densidad necesaria para ofrecerle a su público la posibilidad de configurar un horizonte de sentido, que le permite gestionar su subjetividad. El segundo, es el cine Manierista, realizado después de la década del cincuenta y el sesenta. En este, la lógica clásica se resquebraja. Aunque, conserva la estructura mítica, desplaza de su centro el acto del héroe para centrarse en el acto de la escritura. El eje de la carencia se fortalece mientras el de la donación se debilita, como consecuencia de un destinador que se presenta ambiguo, dudoso. Finalmente, en tercer lugar, encontramos el cine Postclásico producido a partir de los años setenta. En ellos hay una inversión siniestra de las estructuras del relato simbólico. Conservan innegables características narrativas del clásico, pero su estructura se ha modificado, ha sido deconstruida y ha perdido su densidad simbólica.

A partir del acceso a estas revisiones históricas y teóricas sobre los modos del relato del cine estadounidense, en relación con su estructura narrativa y escritura fílmica,

determinamos una aparente contradicción entre estos niveles de la cinta cinematográfica *El secreto de sus ojos*. En ese momento, comprendimos que nuestro mayor interés sería el estudio del filme en lo referente a su estructura narrativa y escritura cinematográfica, para determinar su pertenencia al modo clásico o postclásico. Nuestra opción metodológica fue el análisis textual derivada de la Teoría del Texto y de la Teoría del Relato promovidas por el profesor Jesús González Requena.

Como resultado del estudio analítico descubrimos que *El secreto de sus ojos* posee la estructura narrativa del relato simbólico propio del cine Clásico y, simultáneamente, en su escritura fílmica manifiesta rasgos de ciertas narraciones contemporáneas del cine Postclásico.

### **Novela y filme**

Consideramos adecuado anotar que el filme es una adaptación de la novela *La pregunta de sus ojos*, -reeditada después del estreno de la cinta cinematográfica bajo el mismo título del filme, *El secreto de sus ojos*- publicada en Argentina por primera vez en 2005.

Nuestra experiencia con las obras fue, podríamos decir, contraria, conocimos primero la película y, al enterarnos de que se basaba en una novela, decidimos leerla. Después de una búsqueda de meses en diferentes librerías, finalmente, logramos encontrarla. Nos sorprendió descubrir algunas diferencias sustanciales en la caracterización de los personajes, pero sobre todo, en el desenlace de ambas obras. Un cambio que remite directamente a las acciones de Morales y de Espósito en su búsqueda de justicia. En concreto, están relacionados con el castigo infligido al asesino por parte del primero, y la conducta frente al descubrimiento de la verdad del segundo. En la novela, Espósito lo sabe todo antes de escribir su relato; en el filme, escribe para descubrir la verdad que desconoce.

Las obras plantean divergencias en el contexto histórico-político de la historia relatada, –la novela inicia durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía y el filme, en el democrático de María Estela Martínez de Perón-. También hay cambios sensibles en el contexto de los personajes. En el filme se hace énfasis en las diferencias de clase social entre los protagonistas. En relación con esta desigualdad socioeconómica, se cambia el apellido de Benjamín Chaparro a Espósito. Asimismo, el de Irene Hornos a Menéndez Hastings.

Estas diferencias entre ambas obras se relacionan con la corrupción y la ausencia de justicia. Aunque se plantea en ambos textos, corresponde a dos momentos políticos distintos: dictadura y democracia. Este cambio, incrementó nuestro interés en el estudio del filme porque nos confirmó la complejidad del mismo y la existencia de una postura distinta del director Juan José Campanella que construye su propio sentido del relato. Asimismo, los cambios de apellidos y el énfasis en las diferencias sociales entre Irene y Benjamín, agregan un conflicto en la relación amorosa a la que aspiran.

Aunque, a nuestro parecer, ambas obras son objetos artísticos con suficiente densidad simbólica para un análisis, nos centramos en el filme teniendo en cuenta nuestro objetivo de investigación. Un estudio comparativo de ambas obras excede la finalidad que nos hemos impuesto, sin embargo, consideramos necesario señalar la existencia de la novela como texto precedente para quien no ha tenido la oportunidad de leerla. Asimismo, para reiterar que el filme significó una experiencia singular para nosotros como espectadores, la cual no solo nos intrigó para leer la novela, sino, para estudiarlo después de que cobrara nuevas perspectivas, a partir de esta lectura, y de conocer sus diferencias frente a esta.

## **Remake**

En el año 2015, se estrena también la versión hollywoodense de *El secreto de sus ojos*, dirigida por Billy Ray y con guion adaptado del mismo director. Esta película

titulada *El secreto de una obsesión* en España, cuenta con un elenco de actores reconocidos como Julia Roberts, Chiwetel Ejiofor y Nicole Kidman, los cuales, sin embargo, no evitaron las críticas negativas que la han considerado una tibia copia de la obra original argentina. Opinión con la que coincidimos, y si nos referimos a esta obra cinematográfica en este trabajo, es para reiterar cómo la historia relatada en el filme original, despierta el interés también de una industria multimillonaria como la estadounidense. Considerada por González Requena como la productora del único gran conjunto de relatos míticos en el siglo pasado, refiriéndose al cine clásico.

### **Entre la democracia y la dictadura: tiempo histórico representado en el filme**

Presentamos brevemente el contexto histórico en el cual se enmarcan los sucesos relatados en el filme. Relevante para comprender el ambiente político y social que tiene incidencia en las acciones de los personajes. Y también para entender algunas de las posiciones de los críticos y académicos que han estudiado la obra, los cuales hemos referenciado en el primer capítulo.

El filme se ubica en Argentina e inicia en un periodo de gobierno constitucional que se da entre dos dictaduras, la de Juan Carlos Onganía que antecede a la época en la que se enmarca la obra -1966 a 1970- y, la que le sucede, la autodenominada Junta Militar del Proceso de Reorganización Nacional, en la que se alternan en el poder, diferentes militares del ejército y la armada durante siete años (1976-1983).

Este gobierno constitucional es el gobierno de Juan Domingo Perón quien gana las elecciones en 1973. Su mandato es breve ya que muere a los pocos meses y, su esposa María Estela Martínez de Perón, lo sucede en el gobierno. Este último periodo de Perón estuvo marcado por un conflicto interno del peronismo entre un sector tradicional y otro con ideas de izquierda. Ambos sectores recurrieron a la violencia y al terrorismo. Asimismo, tras la muerte de su principal líder, durante la presidencia de la viuda de Perón, continuaron usándose métodos violentos de

represión con la creación de grupos clandestinos dedicados al asesinato de opositores, pertenecientes o no a las organizaciones guerrilleras peronistas y no peronistas. Este gobierno se caracteriza por darse en un periodo de crisis política, económica y social en el país. En consecuencia, desde el Estado se organiza una política represiva con la creación de un grupo parapolicial denominado la Triple A, (Alianza Anticomunista Argentina). Este grupo fue liderado por el ministro del Bienestar Social, José López Rega.

Los problemas económicos, la represión violenta y la crisis política derivan en un conflicto social que el gobierno no puede controlar. La violencia política aumenta con el enfrentamiento entre organizaciones guerrilleras peronistas como los Montoneros, las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) y los grupos de izquierda no peronistas como el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), en un intento por mantener su gobierno, la presidenta le otorga mayor poder a las Fuerzas Armadas, lo que termina por favorecer un golpe de estado en el que los mandos militares derrocan a la presidenta.

Empieza uno de los momentos más críticos de la democracia argentina con el gobierno de facto del Proceso de Reorganización Nacional, una junta militar que se mantiene en el poder durante siete años. Este gobierno se caracteriza por la fuerte represión política y social en el que se calcula la desaparición forzada de unas 30.000 personas, un episodio histórico conocido como el Terrorismo de Estado en Argentina. En 1983, se restaura la democracia con las elecciones en las que llega a la presidencia Raúl Alfonsín. Durante su gobierno ordena el enjuiciamiento de la antigua junta militar por su violación sistemática de los derechos humanos. Asimismo, se sancionan las leyes de Obediencia Debida y Punto Final para no realizar más juicios a los militares de menor rango. Después de su mandato es elegido Carlos Menem por dos periodos presidenciales, desde 1989 a 1999, con ello, se restaura definitivamente la democracia y el estado de derecho en Argentina. No obstante, los mandos militares de alta jerarquía condenados por los crímenes de lesa humanidad fueron indultados junto con los condenados pertenecientes a las

dos secciones peronistas, tanto de la izquierda, como funcionarios del gobierno de Perón del ala ultraderecha.

Es en este último periodo democrático en que se da el contexto del final del filme, después de la jubilación de Espósito, y es también cuando emprende la escritura de la novela sobre el crimen.

### **Qué va a encontrar el lector**

Concluimos esta introducción señalando lo que hicimos en cada uno de los capítulos que componen esta investigación:

En primer lugar, ofrecemos una *Sinopsis breve a modo de orientación previa* para situar al lector en la obra analizada. Esta lectura resulta innecesaria para quien ya lo conozca. En el capítulo 2 nos ocupamos de los estudios y publicaciones que se han escrito sobre el filme y los clasificamos en dos grupos. El primero, de los que se centran en la dictadura y el complejo contexto político en el que se desarrolla la historia. En algunos casos, el filme es leído como un reflejo de la historia política de la argentina. En ese ambiente de impunidad en el que los actos de los personajes se leen a partir de los parámetros de justicia o venganza. Asimismo, para otros estudiosos, también puede entenderse el filme como un texto de recuperación de la memoria. El segundo grupo de quienes comparan el filme y la novela. Se interesan, principalmente, por analizar las modificaciones que en el texto cinematográfico se encuentran del literario, algunos son mencionados sucintamente en el apartado *Novela y filme* de esta introducción.

En el capítulo 3 presentamos la fundamentación teórica para el análisis, los conceptos esenciales de la teoría del texto: los tres registros del texto y lo real. También de la teoría del relato: estructuras del relato, las funciones del narrador, el destinador y los modos: Cásico, Manierista, Postclásico. A continuación, explicamos las nociones de trama, fábula y fábula particular que nos han sido útiles para

resumir, segmentar y describir el filme con el objeto de analizar formalmente sus partes y su estructura.

El capítulo teórico lo concluimos con las propuestas de Jesús González Requena sobre la enunciación fílmica y el punto de vista de los personajes: subjetivo, semisubjetivo y no subjetivo. Tanto en el ámbito de la narración como en el de la representación fílmica, es decir, en lo narrativo, lo visual y lo auditivo.

En el capítulo 4 presentamos la propuesta metodológica del análisis textual para el estudio fílmico de Jesús González Requena. Esta consiste en el delectamiento del texto audiovisual mediante la detallada segmentación y descripción del mismo. En esta propuesta se integran las perspectivas formalistas ya descritas.

En el capítulo 5 emprendemos el examen del filme que dividimos en tres partes. En primer lugar, dentro del apartado titulado *Análisis del filme* empezamos con la descripción y el resumen de la obra en una detallada *Sinopsis* que sigue el orden de la trama. A partir de esta segmentación, advertimos algunas particularidades en las rupturas temporales presentadas en el orden de la trama que hace necesario aislar las dos fábulas que lo componen. Asimismo, presentamos un esquema comparativo de la trama y la fábula en el que puede entenderse, de una manera visual, los aspectos formales del filme.

Una vez concluida esta segmentación, llevamos a cabo el delectamiento de las secuencias que revisten mayor importancia en relación con el objetivo que nos hemos trazado, esto es, aquellas en las que se juegue un aspecto relevante relacionado con la estructura narrativa y la escritura fílmica de la película para determinar ante qué tipo de relato nos encontramos, Clásico, Manierista o Postclásico de acuerdo con la Teoría del Relato.

En este apartado estudiamos, simultáneamente, aspectos escriturales como la enunciación y el punto de vista audiovisual en el filme. De esta manera,

comprendemos mejor su estructura narrativa en relación con su representación fílmica. En *El secreto de sus ojos* observamos que dentro de una estructura clásica se utilizan procedimientos postclásicos en algunos momentos cuando nos acercamos a lo real. Algunos de estos recursos están relacionados con una enunciación ambigua, con puntos de vista subjetivos y semisubjetivos, así como con marcas de la enunciación que explicitan al sujeto del enunciado global en la escritura.

En segundo lugar, abordamos el análisis de las estructuras de la donación y de la carencia en los trayectos narrativos de los personajes principales, a partir de los cuales identificamos dos bloques de tareas y dos bloques de deseos para Benjamín Espósito y Ricardo Morales. Presentamos también un esquema que permite visualizar estos deseos y tareas en cada eje, dos en la carencia y dos en la donación, lo que posibilita comprender cuáles personajes están implicados en cada uno de ellos, un análisis necesario para identificar el tipo de estructura de este relato, en concordancia con el objetivo de esta tesis.

Finalmente, presentamos las conclusiones en el capítulo 6. En el apartado 6.1., abordamos los principales hallazgos sobre la estructura narrativa y la escritura fílmica de *El secreto de sus ojos*. En el apartado 6.1.1., nos referimos a los rasgos más relevantes de la estructura narrativa de acuerdo con el despliegue de los deseos y las tareas de Benjamín Espósito y Ricardo Morales. Dos personajes esenciales, en los que se soporta el mayor peso narrativo del filme por sus peculiares funciones narrativas. Mientras, el primero, comparece como héroe del relato; el segundo, cumple una doble función, como sujeto de una carencia transformada en tarea. Este personaje lo describimos en su complejidad como, quien a través de la obtención de su deseo, dota de sentido el relato al cumplir también con la tarea que Espósito se vio obligado a abandonar. En segundo lugar dentro de este apartado 6.1., nos remitimos a la escritura fílmica en la que encontramos la convivencia de dos tipos de representación: clásica y postclásica. A la primera, con una mayor presencia en la película, nos referimos en el epígrafe

6.1.2. En cuanto a la manifestación, en menor medida, de procedimientos postclásicos, los desplegamos en el epígrafe 6.1.3.

En segundo lugar, en el 6.2., presentamos algunos rasgos peculiares de la enunciación en la que argumentamos que el filme, en su escritura fílmica, expone el engaño, el secreto que intenta ocultarse por parte de Morales y descubrirse por parte de Espósito. La puesta en escena resalta un ocultamiento con el uso de objetos, desenfoces, sombras, ángulos de cámara, encuadres, entre otros, que son reiterativos. Asimismo, en el apartado 6.3., nos centramos en los principales hallazgos respecto a la comparación entre la forma en que es presentada la trama en relación con la fábula. Aquellas secuencias que se reiteran, los momentos en que las fábulas particulares se unen y se separan, además de las alteraciones del orden en relación con aquellos en que coinciden ambas.

Asimismo, en el epígrafe 6.4., nos ocupamos del contexto político-social representado en la historia del filme, como un tema central de las diferentes publicaciones que lo han abordado, mismas que cuestionamos de acuerdo con nuestros hallazgos. Por último, la bibliografía en el capítulo 7.

## 1. Sinopsis breve a modo de orientación previa

La sinopsis como herramienta de análisis es útil para resumir los textos fílmicos y literarios. En este estudio en concreto nos hemos valido de la sinopsis para establecer una visión del conjunto de los acontecimientos con un énfasis en los conflictos que articulan la narración en el orden en que son presentados en la trama. Los conflictos identificados guían el análisis sobre la manera en que se establecen las relaciones entre los personajes, sus deseos, las tareas que deben cumplir, quiénes son sus oponentes y quiénes sus destinatarios.

Esta sinopsis en particular expone brevemente los acontecimientos más relevantes del relato, en el orden en que son presentados en la trama, con el objeto de orientar al lector sobre el contenido del filme. En contraste, presentamos una segmentación más detallada del relato en la sinopsis del capítulo 5, dado que cumple una función analítica. El lector que desee empezar su lectura por este minucioso resumen puede remitirse a la página 99.

Benjamín Espósito es un jubilado de un juzgado de instrucción criminal de la ciudad de Buenos Aires. Decide aprovechar su tiempo libre para escribir una novela en la que relata el crimen de una joven maestra, un caso que investigó hace veinticinco años y que lo ha obsesionado desde entonces.

El filme inicia con Espósito e Irene despidiéndose en una estación de trenes, se trata de un recuerdo de Espósito. Ambos personajes tienen una apariencia joven y no es posible identificarlos con claridad porque solo vemos primeros planos de ciertas partes de sus cuerpos o porque son mostrados con marcados desenfoques. A continuación, vemos a Espósito, con apariencia mayor, escribiendo su novela en el salón comedor de su casa. En el papel leemos la descripción de la despedida en la estación del tren. Después de tachar la página, empieza a escribir otra vez y escuchamos su voz en off que relata el último desayuno que compartieron Ricardo

Morales y Liliana Colotto. En la imagen aparece una hermosa joven en camisón quien desayuna, ríe y habla con un hombre que permanece en la oscuridad.

Espósito arranca la hoja del cuaderno y se deshace de ella. Inmediatamente, irrumpe en escena un hombre que arranca la ropa a Liliana Colotto quien grita aterrorizada, su rostro está ensangrentado y es abusada sexualmente. Espósito cierra sus ojos durante un par de segundos, después arranca la hoja y la dobla. Todas estas tentativas para empezar el relato son desechadas. En medio de la noche, Espósito, enciende la lámpara en su mesa de noche y escribe en su libreta la palabra Temo. A la mañana siguiente, visita a la jueza Irene Menéndez Hastings y le cuenta su intención de narrar el crimen. Irene le ofrece una antigua máquina de escribir a la que le falta la tecla A y ante las dudas de Espósito por hallar un buen inicio para su novela, le sugiere empezar por lo que más recuerde del pasado.

Espósito recuerda la mañana del año 1974 cuando el juez Fortuna Lacalle presenta a una joven Irene como la nueva secretaria del juzgado. Irene acaba de recibirse de abogada de la Universidad de Harvard. Ella corrige a Fortuna Lacalle por la pronunciación de su apellido y asegura que fue a Cornell, no a Harvard. Espósito sonríe y estrecha la mano que ella le ofrece.

De vuelta al presente, Irene se burla de Espósito porque parece distraído, él permanece indeciso sobre el inicio de la historia, Irene le sugiere empezar por el principio. Nuevamente vemos una secuencia del pasado cuando un joven ayudante de la secretaría entra para anunciar un homicidio recién notificado por la policía. Espósito debe ir a la escena del crimen, aunque considera que es injusto porque era el turno de su colega Romano de la otra secretaría.

En el lugar del homicidio lo espera el inspector Báez y entran al cuarto donde se encuentra el cuerpo desnudo de Liliana Colotto. Después, Espósito y el Inspector se dirigen al banco en el que trabaja el esposo de la víctima, Ricardo Morales, para comunicarle que su mujer acaba de ser violada y asesinada.

Poco después, Romano asegura que ha capturado a los asesinos, son dos albañiles que trabajaban cerca de la casa de Liliana Colotto. Espósito va a la Comisaría y se entera de que han sido golpeados con el fin de que confiesen el crimen. De regreso al juzgado, Espósito se va a los puños con Romano frente a todos y lo denuncia por dar la orden de maltratar a los detenidos. Irene es testigo de la pelea, se acerca a Espósito para expresarle su preocupación y apoyo.

En la noche, Espósito ojea el expediente del homicidio, luego se dirige a casa de Morales para comunicarle lo ocurrido con Romano y los albañiles. Durante la visita, ven los álbumes familiares de Liliana, entre los cuales Espósito descubre a Isidoro Gómez como el posible asesino por la manera obsesiva en que observa a la joven. Gómez es un antiguo vecino de Liliana en su pueblo de origen.

Otra vez en el presente, Espósito e Irene están en un café, hablan de las fotografías y él le explica por qué le llamó la atención la mirada de Gómez, asegura que en ocasiones las miradas se cargan de palabras, su conversación se interrumpe cuando Irene recibe una llamada de su esposo. Espósito toma el borrador de su novela y lee. Retornamos al pasado cuando Ricardo Morales llama a casa de Gómez para indagar por el sospechoso. La madre del chico le confirma que su hijo estuvo enamorado de Liliana Colotto, además asegura que viajó a Buenos Aires tiempo antes del crimen.

Espósito y el Inspector Báez van a la obra en construcción en la que trabaja Gómez, pero el joven ya ha huido de allí y de su vivienda. Báez se enoja con Espósito porque no le comunicó antes sus sospechas, se siente responsable por no haber descubierto al asesino. El juez Fortuna Lacalle le niega a Espósito una orden para entrar a la casa de la madre de Gómez. Irene, quien está allí presente, tampoco lo apoya. Espósito busca a Pablo Sandoval, su subalterno y amigo, quien está ebrio en un bar cercano al despacho. Ambos irrumpen en la casa de la madre de Gómez y encuentran unas cartas enviadas por el hombre a su progenitora. De regreso al juzgado, Irene los llama a presentarse ante el juez quien los reprende por sus actos.

Irene discute con Espósito porque no respeta su autoridad, le recuerda que ella es la jefa y él su subalterno. Días después lo llama a su despacho para informarle que ha intervenido en su favor ante el juez. No obstante, le ordena cerrar la causa por falta de pistas. Espósito intenta congraciarse con ella, pero Irene rechaza su acercamiento al mencionar a su novio.

Vemos un nuevo encuentro en un café de Espósito e Irene mayores. En esta ocasión observan las fotografías del compromiso matrimonial entre Irene y su novio, en la conversación aclaran que este compromiso fue celebrado una semana después del altercado entre ellos. Irene le aclara a Espósito que aunque la novela esté muy buena, no es para ella, lo suyo no es mirar hacia el pasado, ella tiene una familia y un trabajo como jueza.

Otra vez en el recuerdo, vemos cómo Espósito se encuentra con Morales en la estación de trenes, ha pasado un año desde el homicidio. Morales ignora que el caso fue cerrado y le confiesa que todos los días vigila las diferentes estaciones en busca de Gómez. Espósito acude a Irene para pedirle que reabran el caso. Irene malinterpreta sus palabras y piensa que va a hablarle de sus sentimientos hacia ella, al notar su error se muestra molesta con él. En la secuencia, Espósito describe la mirada de Morales mientras habla de su esposa, le habla sobre sus ojos llenos de amor e Irene lo observa en silencio con una mirada similar a la que él describe. Finalmente, ella decide ayudarlo a reabrir el caso, aunque debe quebrantar la ley para lograrlo.

Pablo Sandoval descubre en las cartas de Gómez las pistas para encontrar a Gómez. Al darse cuenta de la pasión futbolística del asesino por el equipo Racing de Avellaneda, deciden buscarlo en el estadio y, finalmente, logran capturarlo después de una corta persecución.

Más tarde, en el juzgado, Irene discute con Espósito por interrogar al acusado sin juez y sin abogado. En medio del altercado, Irene pierde un botón de su camisa

cuando Espósito intenta detenerla en el pasillo. Espósito inicia el interrogatorio de Gómez y le informa que está acusado del homicidio de Liliana. Gómez niega ser el responsable. En ese instante, Irene entra al despacho para persuadir a Espósito de detener el interrogatorio, de repente descubre a Gómez observándola con lascivia por la abertura de su blusa. Irene interviene en el proceso, se burla de Gómez, lo subestima por su baja estatura, su delgadez y le asegura que no podría dejar huella en una hermosa mujer como Liliana. El asesino, ofendido en su masculinidad, confiesa el brutal crimen.

Espósito busca a Morales en la estación del tren para informarle que Gómez ha confesado. Meses después, Morales mira la televisión en su casa y se sobresalta con lo visto. Llama por teléfono a Espósito, quien se sorprende al ver en la televisión a Gómez junto a la presidenta de la República, María Estela Martínez de Perón.

Irene y Espósito van al despacho de Romano, quien está a cargo de un grupo parapolicial dedicado a la persecución de enemigos del gobierno, para exigirle explicaciones por la liberación de Gómez. Romano ha contratado a Gómez entre sus matones para vengarse de Espósito, se burla de ambos al decirles que no pueden hacer nada y humilla a Espósito porque no está a la altura de Irene. Le advierte que ella es intocable por sus apellidos y su condición socioeconómica, pero él, no por su origen humilde. Ambos se retiran decepcionados por no poder hacer nada, cuando bajan por el ascensor, Gómez lo detiene antes de que se cierre la puerta y saca el arma, la amortilla y los mira amenazante antes de descender del ascensor.

Morales le exige a Espósito que cumpla con su palabra de condenar a Gómez a prisión perpetua, Espósito le asegura que no puede hacerse nada, el crimen va a quedar impune. Incluso le sugiere hacer justicia por su cuenta, pero Morales no acepta esta posibilidad, asegura que el asesino no merece la muerte porque es una forma de liberación, debe estar en prisión el resto de su vida para que sus días, al igual que los suyos, estén llenos de nada.

Algunos días después, Irene se le acerca a Espósito para decirle que ella no es intocable y lo reta a que le exprese sus objeciones a su compromiso matrimonial. Finalmente, quedan de verse esa noche fuera del juzgado, pero el encuentro se frustra cuando Espósito debe rescatar a Sandoval de una pelea que ha iniciado en un bar. Espósito deja a su amigo en casa mientras busca a su esposa, al regresar encuentra violentado su domicilio y a Sandoval asesinado en su cuarto.

Espósito huye de Buenos Aires, con la ayuda de Irene es trasladado a Jujuy muy lejos de la capital. Ambos se despiden en la estación de trenes, cuando el tren parte, Irene corre por la plataforma intentando alcanzarlo. Espósito corre a la parte trasera y la mira con tristeza mientras el tren se aleja.

Vemos a Irene mayor que lee la novela de Espósito en casa de este último. Él indaga su opinión acerca del texto, ella asegura que la despedida no fue tan dramática, Espósito afirma que sí, Irene lo confronta y le pregunta por qué no la llevó con él cuando se marchó. Espósito la mira en silencio, sorprendido por esas palabras. Ella muestra curiosidad por saber cómo termina la novela, recuerdan lo ocurrido en su ausencia, él regresa después de diez años casado con una chica jujeña; Irene, por su parte, se casa con su novio ingeniero y se convierte en madre de dos niños. Continúan trabajando juntos en el juzgado hasta el día de la jubilación de Espósito.

Espósito necesita saber la verdad sobre el desenlace de este crimen, le confiesa a Irene que no puede dejar atrás esta historia, lleva veinticinco años con esta pregunta y debe resolverla, no sabe cómo se vive una vida llena de nada. Irene lo acompaña a conseguir la dirección de Morales y Espósito viaja a las afueras de Buenos Aires hasta el nuevo domicilio del viudo. Morales lee la novela y le sugiere a Espósito que olvide lo ocurrido y siga adelante con su vida. No obstante, en su casa, todavía conserva las fotografías de Liliana Colotto y confiesa que no pudo rehacer su vida junto a otra mujer. Espósito presiona al viudo para que le cuente la verdad sobre Gómez y su liberación, Morales se enfurece y lo echa.

Espósito le cuenta su versión sobre la muerte de Sandoval, está seguro de que su amigo se hizo pasar por él ante los asesinos para salvarle la vida. Espósito encontró las fotografías de su casa volteadas sobre los muebles, infiere que Sandoval les dio la vuelta para que los matones no descubrieran la identidad de Espósito. Le promete a Morales que si Gómez aún vive, él lo va a encontrar. Morales se da cuenta de que Espósito seguirá buscando la verdad, lo invita a pasar y le relata cómo secuestró a Gómez y lo asesinó en las afueras de la ciudad.

Espósito se despide del viudo y emprende el camino de regreso, en el camino recuerda algunas de las conversaciones que sostuvo con Morales sobre la pena de muerte, él siempre afirmó que la muerte sería un alivio para Gómez, lo justo sería que pasara su vida en prisión. Una vida llena de nada es lo que le desea. Espósito también rememora las palabras de Sandoval sobre la pasión y que ningún hombre puede sustraerse de ella. Vemos imágenes de Morales mientras sufre en su casa a solas después de la muerte de Liliana, recuerda la despedida en la estación del tren, a Liliana mientras es atacada por Gómez, de repente detiene el automóvil. Espósito regresa caminando por el campo a casa de Morales, lo vigila parapetado entre los árboles hasta que el viudo sale en la noche, lleva una bandeja de comida en sus manos y se dirige a un granero cercano. Espósito lo sigue mientras continúa recordando otras imágenes de lo ocurrido durante la investigación del crimen. Llega hasta el lugar, abre la puerta, en medio de la oscuridad vemos una celda, dentro aparece un anciano que camina, recoge la bandeja y al percatarse de la presencia de Espósito deja caer los platos sorprendido. Espósito se acerca y reconocemos a Isidoro Gómez como el anciano encerrado quien le suplica “pídale que por lo menos me hable”. Al otro lado de la celda, Morales lo observa y al verse descubierto le replica “Usted dijo perpetua”. Espósito se retira del lugar.

Espósito compra flores para llevarlas a la tumba de Sandoval. Después. Lo vemos que cose los folios de su novela terminada. Toma la libreta en la que había escrito la palabra Te mo y le agrega la A, así forma un Te Amo. Espósito busca a Irene en

su despacho, le dice que tienen que hablar. Ella se alegra de verlo, le dice que será difícil, él responde que no le importa. Ella sonríe y le pide que cierre la puerta.

## 2. Estudios sobre el filme *El secreto de sus ojos*

En los siguientes apartados establecemos las diferentes perspectivas desde las cuales ha sido abordado El filme *El secreto de sus ojos*. En el primero nos remitimos a aquellos estudios centrados en el contexto político de la dictadura de la década del 70 y sus implicaciones histórico-sociales relacionadas con el cumplimiento o no de la ley jurídica en relación con la justicia. En otras palabras, los que ahondan en los límites entre la justicia y la venganza en contextos político-sociales en los que domina la impunidad. En el segundo a los estudios comparativos entre la novela y el filme que son análisis de los aspectos formales del filme en relación con la novela, los personajes, tiempo, estructura, diálogos, contexto, entre otros.

### 2.1. Estudios centrados en la dictadura y sus consecuencias

La obra *El secreto de sus ojos* ha sido objeto de estudio de un trabajo final de máster en Angers Université realizado por Solène Bodineau<sup>1</sup>.

El trabajo de Bodineau sitúa en un primer momento el lugar del filme dentro del cine argentino, el de su director y su carrera profesional para luego entrar en un análisis del contexto histórico en el que se ambienta el relato, la crisis política de la década de 1970, la presidencia de María Estela Martínez de Perón y la dictadura militar argentina que derrocó a la presidenta mediante un golpe de estado en 1976.

En su análisis de lo que se narra en el filme, de los personajes, de la puesta en escena y de los simbolismos usados para relatarla, la autora nos presenta sus diferentes propuestas interpretativas del mismo: por una parte, una historia de amor centrada en los dos personajes principales -Benjamín Espósito e Irene Menéndez-,

---

<sup>1</sup> Bodineau Solène. *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella: une oeuvre ancrée dans l'histoire argentine et à l'impact mondial. Sous la direction de Fisbach Erich. Angers: Université Angers, 2013. En: <http://dune.univ-angers.fr/consultation/ufr/ufr%20de%20lettres%2C%20langues%20et%20sciences%20humaines?page=1>

y, por la otra, la intriga policíaca del caso de homicidio de Liliana Colotto. Finalmente, este trabajo interpreta la película como un testimonio que refleja el contexto histórico de Argentina durante la década del setenta del siglo XX.

En el tercer capítulo plantea cómo el filme es un ensayo sobre la condición humana y cómo el hombre es un ser libre y responsable de sus actos. La autora afirma que cada personaje decidió libremente sus acciones, Morales al castigar al asesino de su esposa; Gómez quien está privado de su libertad por asesinar a Liliana, es decir, violar la libertad de la chica; también Espósito quien no es capaz de superar las normas y códigos para declarar libremente su amor a Irene, no obstante, logra hacerlo al final; asimismo, Sandoval decide salvarle la vida a Espósito porque toma libremente su identidad frente a los asesinos.

Asimismo, formula un apartado titulado “El hombre un ser de pasión” y la relaciona con la pregunta que se hace Benjamín “¿Cómo se hace para vivir una vida vacía?”, se refiere al personaje de Pablo Sandoval cuando descubre que la pasión de Gómez es el fútbol y así logran capturarlo en un estadio mientras asiste a un partido de su equipo favorito. Sandoval le explica a Espósito que el hombre es un ser motivado principalmente por sus pasiones y pone como ejemplos su propia inclinación por el licor y el amor de Espósito por Irene.

Finalmente, la investigadora plantea una lectura del filme centrada en cómo el hombre es fruto de una historia, la narración sucede en un lapso de 25 años, en los personajes se evidencia el paso del tiempo, la vida de cada uno está marcada por los cambios que han sufrido en estos años y se mueven entre la acción y el olvido. Estos dos caminos representan lo vivido por los argentinos durante la dictadura y la reconstrucción del país que sobrevino al final de ésta. En la idea de dejar todo atrás, olvidar en aras de una reconciliación nacional y la idea contraria de los que buscaban justicia y la verdad sobre sus familiares desaparecidos. La búsqueda de la verdad y la acción o la renuncia y el olvido representados en los personajes de Benjamín Espósito y Ricardo Morales. En un análisis de la película como espejo de la historia argentina.

La autora concluye que el éxito del filme se relaciona con la utilización de códigos de diversos géneros cinematográficos y las múltiples lecturas posibles. Para ella, la historia puede leerse como una comedia romántica, como un thriller o una película histórica. Si el filme propone un mensaje particular sería el de una historia de amor mezclada con una historia de detectives, pero especialmente, es un trabajo de la memoria.

Por su parte, el artículo *The Secret in Her Eyes* por Liliana Liviano Wahba en la *Jung Journal: Culture & Psyche*, presenta la sinopsis de la historia y el contexto histórico en el que se enmarca, los años de pre-dictadura y de la dictadura militar. La autora formula la historia de la violación y muerte de Liliana Colotto como una metáfora de la nación vilipendiada y maltratada por una banda de sádicos ante la impotencia de los ciudadanos.

Asimismo, analiza cómo los personajes están inmersos en esta situación política y social en la que no es posible el amor porque es una sociedad que no castiga a los asesinos, por el contrario, los premia. Benjamín Espósito e Irene Menéndez son dos personajes muy diferentes, ella proviene de una buena familia y cree en los principios de la ley que defiende, mientras él, es un hombre que no está a su altura, no tiene ni un nombre, es un Espósito, es decir, uno de tantos niños abandonados sin un apellido en las casas de Expósitos -costumbre italiana, española y argentina- Su análisis recurre a los conceptos jungianos del complejo del abandono que el personaje de Espósito debe superar para declararle su amor a Irene.

En esta línea se encuentra la publicación de Alejandro Solomianski en la revista *Hispania*, lleva por título *Fiction and Film* plantea que el éxito del filme radica en “la ocultación-exposición de una verdad socialmente evidente pero inaguantable al punto de entrar en el terreno de lo olvidado (psicoanalíticamente)”<sup>2</sup> su propuesta de análisis se basa en hacer explícito el secreto del filme, en primer lugar se refiere a

---

<sup>2</sup> Solomianski, Alejandro. "El secreto de sus ojos (review)." *Hispania* 94.4 (2011): 774-775. Project MUSE. Web. 31 Oct. 2012. P.774. En: <http://0-muse.jhu.edu.cisne.sim.ucm.es/>

la elección del periodo histórico del director que contextualiza su narración en un periodo pre-dictatorial para recordar que antes de la dictadura ya existían grupos siniestros, un terrorismo de estado que funcionaba impunemente en 1974. Asimismo, el final lo ubica en 1999 en un caótico gobierno de Fernando de la Rúa que tuvo que huir de su país expulsado por el pueblo. Por ello el mensaje del final, de acuerdo con el autor

cuando el Estado no hace su trabajo público los individuos deben abandonar el ámbito de lo privado para hacerse cargo de lo público. Morales encierra en una justa pero oximorónica prisión perpetua a Gómez (atroz y bellamente). Un estado inexistente no nos deja seguir construyendo nuestras vidas: Espósito posee por 25 años una vida llena de nada. Pero cuando el pueblo damnificado revela la posibilidad de hacer justicia, Benjamín recupera la posibilidad de relatar, de ser un sujeto y de amar<sup>3</sup>.

La publicación de Pablo Acosta Larroca<sup>4</sup> titulada *El secreto de sus ojos: El mismo autor, la misma obra* de 2009, formula que la cinta se sustenta en el cruce de dos visiones del mundo, la comedia dramática y el policial negro enmarcada en una revisión histórica que le otorga cuerpo a su narrativa.

Esta polifonía de géneros como lo llama el autor se entrelaza en una concepción abierta sin resolución y hace única a *El Secreto de sus ojos*. En aras de profundizar en algunos aspectos de la obra propone una lectura en claves que se relacionan entre sí. La primera de ellas es precisamente la polifonía genérica a la que ya nos referimos; la segunda, es la Historia en la historia y se refiere al contexto político-histórico en el que se enmarca la trama; la tercera, el mito como huella de lo real que trata la historia como recuerdo de Espósito, de Morales, el juego entre ficción y realidad que se da por medio de las continuas idas y vueltas al pasado y al presente. El autor sostiene que Morales y Espósito son las dos caras de una misma moneda cuyas vidas están unidas y aferradas a una herida abierta que sólo cicatrizará en el caso de Espósito porque Morales está condenado a sufrir su dolor; la cuarta denominada, el mismo autor, la misma obra, repasa las diferentes obras del director,

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, P. 775

<sup>4</sup> Acosta Larroca, Pablo. *El secreto de sus ojos: El mismo autor, la misma obra*. 2009  
En: [http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=173:artapuntess\\_ecretoojos&catid=57:catapuntos&Itemid=61](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=173:artapuntess_ecretoojos&catid=57:catapuntos&Itemid=61)

sus coincidencias en géneros, comedia dramática “a la italiana” y policial negro, además de los rasgos característicos análogos de sus personajes.

El autor reivindica las acciones de Morales contra el asesino como necesarias ante la orfandad del ciudadano frente al estado que no se hace cargo de sus obligaciones. Este acto de reparación, de justicia es el que le da la posibilidad a Espósito de ser sujeto y amar. Una visión diferente planteamos en el capítulo 5 y en las conclusiones de nuestro estudio sustentado en la teoría del relato. En las que argumentamos que el acto de Morales, no puede calificarse llanamente de justo o vengativo, es un acto complejo, aunque sea reparador para Espósito, resulta perturbador por la imposibilidad del viudo de recuperarse tras la muerte de su esposa. Morales no posee un relato, pero es un personaje problemático que logra cumplir con una tarea que la ley no puede realizar.

Asimismo, el artículo *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)*<sup>5</sup> publicado por Ana Moraña estudia ambas películas desde sus planteamientos comunes sobre la tensión creada por las leyes de olvido y perdón que siguieron a la Guerra Sucia en la Argentina de los 70 y los 80.

Después de un repaso por los principales postulados del *Cinema novo* del cual son herederos muchos de los directores actuales, la autora asegura que aun cuando ninguno de los dos directores estudiados se circunscribe a estas corrientes, es claro que apelan a un lenguaje y a planteamientos ideológicos que responden a los que produjo el nuevo cine latinoamericano. Asimismo, subraya que su interés en estudiar el filme de Campanella responde a:

Su buena ejecución, su belleza visual, la limpieza de "una historia bien contada" y sus personajes atrayentes. Pero lo que me resulta más atractivo es la impresionante propuesta ideológica que deja numerosas interrogantes, conflictos y soluciones que no son convencionales. En pocas palabras, Campanella produjo un Oscar, pero allí

---

<sup>5</sup> 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, no. 73 (2011): 377-400. <http://www.jstor.org/stable/41407244>

donde se detiene el efectivo producto cinematográfico comienza un texto con una opción ética que problematiza lo pensado hasta ahora en la literatura y cine de tema carcelario<sup>6</sup>.

A partir de los postulados de Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una Discusión*, Ana Moraña plantea que el filme cabe en la modalidad no académica de narración del pasado, un acto de memoria necesario para mostrar el pasado. *El secreto de sus ojos* propone temas como la impunidad, la justicia, la memoria y el olvido vinculados a la justicia en lo civil, en este punto la autora se pregunta si las víctimas tendrían el derecho moral a convertirse en verdugos o esto sería cruzar la línea ética que separa a unos de otros. Asimismo, la necesidad de recuperar la memoria por la palabra que se constituye en una posibilidad de sanación es importante en Espósito, pero no en Morales quien quiere actos de justicia, lo que despierta empatía en el espectador que considera imposible culpar al viudo de la chica violada y asesinada. Morales se convierte en el verdugo de Gómez ante la imposibilidad de encontrar justicia, por la falta de respuesta institucional, asocia con esta manera de actuar del viudo, el auto Ford Falcón que usa para secuestrar a Gómez y que fue un ícono del terror en el imaginario argentino durante la posdictadura.

*Fantasmas. A propósito de El secreto de sus ojos* por Juan Jorge Michel Fariña<sup>7</sup> estudia el filme desde una perspectiva política y ética sobre la dicotomía entre la venganza y la justicia. El autor sostiene que el tema es recurrente en la historia de la humanidad, ejemplifica con clásicos literarios como *La Orestíada*, tragedia compuesta por Esquilo y *Las Benévolas* de Jonathan Littell, éxito literario de los últimos tiempos en Francia basado en la tragedia de Esquilo. En esta primera obra teatral conocida por la humanidad se plantea si es posible convertir la venganza individual en ley de la polis.

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, P. 383

<sup>7</sup> Michel Fariña, Juan Jorge. "Fantasmas. A propósito de El secreto de sus ojos". *Aesthethika. Revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte*. Vol.5, Número 1. Sept 2009. En: <http://www.aesthethika.org/Fantasmas-A-proposito-de-EI>

El autor se refiere al contexto del filme, entre 1974 y 1975, por lo tanto, no puede argumentarse que era una época dictatorial en la que reinaba la impunidad porque la historia se desarrolla durante un gobierno elegido democráticamente. Es decir, el filme subraya la incapacidad de administrar justicia en un gobierno democrático, existe entonces un déficit de la polis.

El artículo sustenta su análisis en la representación que el cine hace del vengador justiciero, “No está allí en contradicción con la ley sino para delatar su costado de impotencia”<sup>8</sup> y actúa cuando la injusticia es tan brutal que avasalla la ley, para ello, el filme señala que Gómez es un asesino y violador convicto y confeso, es decir, no solo se le ha probado su delito, sino que él mismo ha reconocido su culpa, no obstante, queda en la impunidad su delito. Lo que lleva a Morales a tomar venganza por su propia mano, el autor se pregunta ¿Por qué Morales hace lo que hace? Se responde a partir de cinco escenas:

La primera se trata de la escena en que Espósito 25 años después de llegar a casa de Morales observa sorprendido el portarretrato con una foto de Liliana y, según Michel Fariña, comprende que no es un amor sublime el que siente Morales por Liliana, se genera una sospecha sobre Morales, “¿Qué secreto encierra el objeto como para no poder duelarlo ni siquiera después de 25 años de perdido para siempre?”<sup>9</sup>. La segunda escena es cuando Espósito descubre la mirada de Gómez en el álbum de fotos, lo sorprende *in flagranti*<sup>10</sup> porque los ojos revelan su secreto. Morales quien ha mirado sin cesar las fotos nunca pudo ver lo evidente, ¿por qué no pudo verlo?

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, P.4

<sup>9</sup> *Ibíd.*, P.5

<sup>10</sup> De acuerdo con Michel Fariña, “la expresión *in fraganti* que se utiliza de manera corriente en la lengua española es en realidad una deformación. La expresión latina correcta es *in flagranti* –*in flagranti delicto* o *in flagranti crimine*, tal como se la utiliza al citarla en el inglés o en alemán. Efectivamente, *flagrans*, *flagrantis* es el participio activo del verbo *flagrare* ‘arder’, ‘estar todavía caliente’. En español utilizamos el adjetivo *flagrante* ‘que se está ejecutando actualmente’, ‘de tal evidencia que no necesita pruebas’ (*una contradicción flagrante*)” *Ibíd.* P. 7

La tercera escena es cuando Morales llama a indagar por Isidoro Gómez a casa de su madre para intentar averiguar su paradero, en el momento de encontrar una pista en vez de colgar, se quiebra y menciona a Liliana para escuchar que Isidoro Gómez y Liliana Colotto fueron noviecitos en Chivilcoy. Según Michel Fariña, ella no se olvidó de él ni él de ella.

La cuarta escena la describe de la siguiente manera:

Es apenas un flashback. Dura una fracción de segundo. Casi hay que ver la película por segunda vez para advertirlo. Pero está allí. Están en la cama. La mujer está siendo penetrada y golpeada con violencia. Y ella dice *mi amor... basta, mi amor*. Es un instante. Está al inicio del film y sorprende al espectador desprevenido, con la guardia baja<sup>11</sup>.

Para el autor la razón por la que Morales no le habla a Gómez, es porque goza su secreto, pero teme escucharlo. La quinta escena es la confesión final de la cual emerge Espósito de su calvario, mientras Morales está condenado. Benjamín Espósito puede ir a su encuentro con Irene porque reconoce que lo de Morales es otra cosa, era nada, es entonces, que logra escribir la letra que le falta a su vida, transformar el “Temo” en “Te Amo” y responder al amor de Irene.

Ante este análisis es necesario aclarar que el autor parte de un error de escucha, Liliana Colotto en la escena de la violación dice “Noooo, no, por favor, te lo pido por favor” esta es la equivocación más grave sobre la que argumenta su hipótesis de la culpabilidad de Morales porque nada indica una posible relación entre Liliana y Gómez y mucho menos una especie de consentimiento de ella a tan brutal violación al llamarlo “mi amor” como se verá en el Capítulo 5 correspondiente al delectamiento del filme”, de hecho no es el único punto discutible sobre sus hipótesis.

El autor plantea diferentes argumentos basados en la supuesta relación previa de Liliana Colotto e Isidoro Gómez, uno de ellos asegura que Morales nunca vio la mirada de Gómez en el álbum de fotos porque no quiere reconocer, teme saber la verdadera naturaleza de la relación entre su esposa y el asesino. Ante la siguiente

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, P.6

pregunta de Fariña ¿por qué Morales nunca vio la mirada de Gómez en el álbum de fotos? la respuesta resulta obvia, es Espósito quien sabe de las miradas, de cómo hablan los ojos, él era el llamado a descubrir la misma mirada suya en otro hombre. En dos escenas diferentes se refieren al tema. La primera cuando Irene le dice que el asunto de las fotos siempre la pareció un delirio, Espósito le responde, que los ojos hablan, dice que Gómez miraba a esa mujer como adorándola en silencio. La segunda escena se da mientras miran las fotos del compromiso de Irene, ella subraya el tema al enseñarle una foto en la que aparece “acá mirando ahí del costado con cara de traste” en una foto análoga a la de Gómez, Espósito observa a Irene mientras todos miran hacia la cámara. Es tan clara la referencia que inmediatamente Irene, que también sabe de esa mirada, dice que su vida es mirar para adelante porque la novela puede estar buena, pero no es para ella. Es un intento por ocultar sus sentimientos y actuar como corresponde a una mujer de su condición. Morales no adoraba a su esposa en silencio, él la poseía. Después, contempla sus fotos para ayudarse a seguir viviendo, según sus propias palabras, mientras atrapan al homicida. Se aferra a su imagen e intenta recordarla porque él mismo le ha confesado a Espósito en la estación del tren, que la va olvidando de a poco.

Y así podrían discutirse algunas de las otras escenas que pone como ejemplo para su argumento principal, si la madre de Gómez dice que fueron noviecitos podría ser para identificarlo como un sospechoso posible, ante el espectador, con algunas pistas más seguras que la simple mirada en unas fotos. Irene misma lo advierte cuando están por interrogarlo, le pregunta a Espósito de qué lo va a acusar y le manifiesta que sólo puede culparlo de estar en unas fotos mirando a la víctima. Las sospechas de Espósito se basan en la intuición, pero la madre de Gómez dice algo concreto, él viajó a Buenos Aires antes del asesinato y confirma sus sentimientos por Lilita, a él “siempre le gustó mucho esa chica”, pero afirma que ella se fue y no volvieron a verse, no hay indicio de que ella nunca olvidó a Gómez, como asegura el autor del artículo. En las fotografías, Gómez siempre está contemplándola en la distancia. Justamente su rabia se centra en que nunca pudo poseerla.

## 2.2. Análisis que comparan el filme y la novela

El artículo titulado *Políticas del recuerdo y memorias de la política en El secreto de sus ojos de Juan José Campanella*<sup>12</sup> de Hugo Hortiguera de la Griffith University, menciona que en España y Argentina produjo en los primeros meses de exhibición más de 17 millones de dólares, una cifra récord para una película argentina en el mercado de ese país. Destaca el premio de la academia recibido por la cinta, así como el elenco, los efectos especiales y el alarde técnico de la misma.

Hugo Hortiguera se interesa por analizar el proceso de transposición del libro al guion y cómo se producen cambios en la historia original que agregaron nuevas capas de significado que cambiaron el rumbo que la novela se había propuesto en un principio. La temática recurrente de la filmografía de Campanella, dice el autor que ha señalado la crítica, es un fracaso individual recurrente cruzado por un pasado nostálgico. Este fracaso parece extenderse al sistema social y describe una comunidad por fuera de la ley que se rige por un impulso monstruoso del que es imposible sustraerse.

El foco de análisis se centra en los motivos y persistencias de las modificaciones de una obra a otra y los efectos ideológicos que el filme causó en la audiencia con lo que el autor denomina una “fascinación perversa” es decir, el descubrir en el filme su propia perversión secreta con el encarcelamiento ilegal y el silencio siniestro al que Morales somete al asesino. Lo anterior lo hace siguiendo los postulados teóricos de Sergio Wolf en el texto *Cine/literatura. Ritos de pasaje* (2001)<sup>13</sup>. La comparación entre una y otra obra, los cambios de periodo histórico en el que se ambienta las obras, la novela con diferentes episodios distribuidos desde finales de

---

<sup>12</sup> Hortiguera, Hugo. *Políticas del recuerdo y memorias de la política en El secreto de sus ojos de Juan José Campanella*. En: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.html>

<sup>13</sup> Wolf defiende el término trasposición en lugar de adaptación porque lo que sucede con el paso de una historia literaria al cine es la sustitución de los procedimientos narrativos de la literatura por los del cine, que utiliza una nueva máquina de escritura que es la cámara. De esta manera, se implica la equivalencia entre ambas artes y no una subordinación de la obra cinematográfica a la obra literaria. Asimismo, es necesario cierto grado de independencia a la hora de hacer una transposición.

los años 60 hasta mediados de la década del 70, para retomar en el presente 25 años después en la década del 90. Mientras el filme se concentra en dos años 1974-1975 para finalizar en la década del 90. El cambio obedece a la simplificación de la puesta en escena, pero además, de acuerdo con el director Juan José Campanella en su interés por analizar cómo un gobierno democrático transgrede las normas hasta los límites de lo legal. De esta manera, según Hortiguera se plasma una época del peronismo que lleva al estado al margen de la ley para sumirlo en una continua transgresión. El momento en que se evidencia el inicio del terror en el filme se da en la escena en que Espósito observa a Gómez como guardaespaldas de la presidenta Martínez, allí se transforma la trama policial en un thriller político, de acuerdo con el autor. A partir de este punto su análisis se centra en los planteamientos ideológicos del peronismo y, especialmente, el gobierno de los Kirchner como sus autoproclamados herederos que intentan recuperar una manera de entender la justicia basada en los valores y las convicciones inspiradas en los movimientos militantes de los años 70 y hacerlos universales. El filme parece cuestionar este discurso político y sus nociones de justicia y memoria.

Resulta interesante que el autor del texto en las notas del final se refiere a la propuesta de Michel Fariña sobre los gritos de Liliana Colotto mientras es violada "Mi amor...basta, mi amor", no obstante aclara que si se presta atención al episodio se la escucha suplicar "Por favor...te lo pido, por favor" coincidiendo con nuestra lectura del episodio en cuestión, como ya se expuso.

Por su parte, el artículo *Secretos y miradas: la violencia de la historia. Entre el texto y la pantalla*<sup>14</sup> publicado por Marcela Croce en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* analiza las repercusiones de *El secreto de sus ojos*, ganadora del Oscar al mejor filme extranjero y *La mirada invisible* dos películas del cine argentino estrenadas en 2009 y 2010 respectivamente, ambas basadas en novelas. La autora

---

<sup>14</sup> Croce, Marcela. "Secretos Y Miradas: La Violencia de la historia entre el texto y la pantalla." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37, no. 73 (2011): 333-52. En: <http://www.jstor.org/stable/41407242>.

se centra en la relación entre el relato y la historia nacional, además evalúa los cambios en cada una de las obras y propone una explicación a la disímil recepción que obtuvieron entre el público y la crítica.

A juicio de la autora, la película de Campanella debe su éxito en conseguir la estatuilla de los Premios Oscar gracias al cambio de su director que transita de la comedia familiar y barrial al género policíaco, a la incorporación de Ricardo Darín como actor principal y, por último, al apoyo recibido por diferentes productoras e instituciones como el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la televisión española, Canal E y el Instituto de Crédito Oficial.

La autora compara el filme *El secreto de sus ojos* en relación con la novela *La pregunta de sus ojos* la cual aparentemente considera más consistente en la caracterización de los personajes secundarios como Irene Menéndez Hastings, el Inspector Báez, El Juez Fortuna Lacalle, Pablo Sandoval e Isidoro Gómez. En resumen, considera que el único personaje del filme simétrico con Espósito es Romano porque cambia a lo largo de la historia.

En todo el texto compara cada cambio que sufre la historia de la novela al ser adaptada cinematográficamente sin salir bien librada para la autora quien acusa de poco creíble y ridícula, por ejemplo, la estrategia de Irene para lograr la confesión de Gómez. Luego, se dedica a analizar la novela *Ciencias morales* de Martín Kohan y la película *La mirada invisible* de Diego Lerman para culminar en una rápida conclusión de las cuatro obras, las novelas y sus adaptaciones. La película de Campanella recibe numerosas críticas por parte de la autora quien incluso concluye que la disparidad en el apoyo mediático y de la industria cinematográfica recibida son los únicos responsables del éxito de *El secreto de sus ojos*, sentencia que parece ignorar las fortalezas que la inmensa mayoría de la crítica encuentra en la cinta y parece más apropiada para una discusión moral y no cinematográfica o literaria:

El éxito de Campanella sobre Lerman acaso hay que buscarlo en un codeo disparejo con la industria cinematográfica y en un apoyo diferencial de los medios masivos, no

en las características de sus planteos. *La mirada invisible* no fue condenada por su esquematismo; fue ignorada. *El secreto de sus ojos* no fue criticada por su apología del delito; fue aplaudida. En el hiato entre las dos producciones persiste un conflicto que excede lo cinematográfico y lo literario y que exige una revisión de la sociedad argentina contemporánea, obnubilada por el éxito fácil y seducida por la suspensión de todo juicio que no sea la exaltación o la indiferencia (pág.352).

Otra opinión plantea el texto *El secreto de sus ojos o cómo vivir una vida vacía: de la literatura al cine (Eduardo Sacheri/Juan José Campanella)*<sup>15</sup> de Rafael Malpartida Tirado que analiza la construcción del guion para explicar lo que Malpartida denomina “una serie de brillantes adiciones respecto al texto literario que afectan a la estructura y a la configuración de los personajes, dotando a la historia contada en el filme de gran coherencia y solidez narrativa”.<sup>16</sup>

La tarea del investigador que aborda el análisis de las adaptaciones o transposiciones de la literatura al cine -de acuerdo con el autor siguiendo a Sergio Wolf - consiste en algunas ocasiones en enumerar las diferencias entre una y otra obra, escenas, personajes, tiempos, espacios y desenlaces que cambian en el filme. En otras, consiste en buscar la fidelidad o no al texto original o a la idea de que la obra cinematográfica debe captar el espíritu de la obra adaptada. En este sentido, Rafael Malpartida aboga por un análisis de tipo comparado por lo que conviene indagar en cada obra separadamente para luego estudiar el proceso de adaptación y así evitar juicios sentenciosos sobre qué obra es mejor, la literaria o la fílmica.

El autor presenta algunos aspectos que son fundamentales a la hora del estudio comparativo de las obras relacionadas con el argumento original de acuerdo con las particularidades del medio en lo relacionado con los mecanismos de modalización, en resumen, se debe ponderar si los recursos del lenguaje del cine se dan a la tarea de crear una obra que no procede de un texto pensado para el cine, pero que es útil para su inspiración. A partir de este punto, el autor plantea con profundidad los

---

<sup>15</sup> Tirado, Rafael Malpartida. “El secreto de sus ojos” o cómo vivir una vida vacía: De la literatura al cine (Eduardo Sacheri / Juan José Campanella). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37, no. 73 (2011): 353-76. <http://www.jstor.org/stable/41407243>.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, P. 353

aspectos más relevantes en la narración, diálogos, personajes, tiempo, entre otros, y los analiza en comparación con la novela.

### 3. Fundamentos teóricos

#### 3.1. Teoría del Texto

Esta propuesta teórica que guía nuestro análisis es una contribución de Jesús González Requena pensada como una teoría general del texto que rinda cuentas sobre la experiencia humana del lenguaje. En otras palabras, se refiere a la consideración del texto como espacio de la experiencia del sujeto.

González Requena retoma los postulados de Benveniste para afrontar en profundidad la cuestión del sujeto al afirmar que la enunciación supone necesariamente el encuentro del lenguaje con un cuerpo singular, anclado en el tiempo y en el espacio. Nos referimos a la existencia de una subjetividad instaurada en el mismo ejercicio de la lengua. Un encuentro con el lenguaje que resulta en la textualización de un cuerpo e implica una experiencia del sujeto que como tal, sucede. Lo anterior resulta en la necesidad de una teoría de la enunciación que se ubique fuera del paradigma comunicativo donde están inscritos los procesos semióticos para poder analizar esta subjetividad.

No podemos negar la existencia de textos comunicativos, funcionales, es decir, aquellos que son semióticos porque transmiten alguna información. Pero existen otros que van más allá de estos procesos de significación y se centran en el terreno de la experiencia del sujeto allí involucrado.

Contienen, sin duda, información, pero la información, en nuestra experiencia del texto artístico, no nos sirve más que de manera colateral. Ni siquiera su significación: pues sabemos que, cuando reducimos un texto artístico a su significación, a un conjunto de significados desgajados, independizados de su espacio textual, estos resultan siempre decepcionantes: hemos perdido, por el camino, eso que, en el texto, nos reclamaba, nos interesaba<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> González Requena, J. (Compilador) *El análisis Cinematográfico*. "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de 'El manantial' de King Vidor". Editorial. Complutense. Madrid 1995. P. 14

La Teoría del texto considera el texto artístico como un espacio de la experiencia para el sujeto, uno que nos depara una descarga emocional singular que nos moviliza como espectadores.

Los textos nos afectan de modos diferentes, el hecho de sentirnos afectados por un texto y no por otro tiene que ver con la verdad que vivimos como sujetos del inconsciente. Es decir, un texto fílmico nos interesa de forma diferente como espectadores de acuerdo con nuestra experiencia singular en él.

Por lo anterior, la Teoría del texto es una teoría del lenguaje que debe ser tanto una teoría de la significación (una semiótica) como una teoría de la experiencia humana del lenguaje. En conclusión, que debe hacerse cargo del sujeto de la experiencia, esto es, del sujeto del deseo.

### 3.1.1. Tres registros del texto

Según González Requena, el texto no se agota en objeto semiótico, si así lo analizamos queda algo esencial fuera de él, algo que se escribe en el texto, es decir, la experiencia del sujeto.

Porque el texto no se agota en objeto semiótico, porque no es, sin más, reductible al ámbito de la significación, la Teoría del Texto debe incluir la semiótica tan sólo como una de sus regiones.

Ya lo hemos advertido: la experiencia constituye una magnitud nuclear de la teoría del texto. Y por cierto: la experiencia deviene magnitud teorizable precisamente en tanto genera texto, es decir, en tanto intenta escribirse. En cuanto tal, podemos identificarla como deseo. Y esto es, entonces, el deseo: experiencia que, porque puede escribirse, logra articularse —eso es, por lo demás, lo que diferencia al deseo de la pulsión-<sup>18</sup>

Es la noción de sujeto la que permite estudiar al texto como un objeto polidimensional porque sólo puede reconocerse como texto a un objeto que participa de una relación, en el lenguaje, con un sujeto que lo lee o lo escribe. El

---

<sup>18</sup> González Requena, Jesús. "Los tres registros del Texto". *Revista Trama y Fondo* N°1. Madrid, 1997. P. 12.

texto es un espacio en el que se produce el sujeto. Es el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma.

Las regiones de la teoría del texto serán los registros en los que se configura la relación del sujeto con (o su presencia en) el texto. Corresponden, por eso, a un rango tipológico común. Han de ser, por ello mismo, registros que, en su relación con el sujeto, puedan ser definidos relacionalmente<sup>19</sup>.

La propuesta de Jesús González Requena instaaura la noción de texto en una perspectiva más amplia al hacer de lo semiótico solo uno de los tres registros del texto. En consecuencia, el acercamiento al texto puede darse desde la semiótica, pero también puede hacerse desde otros dos registros: el imaginario y el real.

1. El registro en el texto de lo que se entiende, pero no deviene en significación es lo imaginario, eso que funda la deseabilidad de una imagen. El texto como una constelación de imagos.
2. El registro de lo semiótico es la red de inteligibilidades. Lo que se entiende articulado, la significación.
3. El registro de lo real, es lo que en el texto se resiste a su inteligibilidad, pero también a su imaginabilidad, más allá de lo semiótico y de lo imaginario. Es la materialidad. Texto como textura de lo real.

El sujeto se encuentra en la tensión entre lo imaginario, lo significativo y lo real. El sujeto se introduce como una cuarta dimensión, esto es, la fundación del sujeto por la palabra. De la dimensión del sujeto depende la articulación simbólica de las otras tres, porque en el texto junto a la significación, la constelación de imagos y a la textura de lo real, está el sujeto.

---

<sup>19</sup> Ibíd., Págs.12-13

El texto intenta escribir la experiencia y ésta deja un rastro en el sujeto de la enunciación. El deseo a su vez, es la experiencia que por poder escribirse, logra articularse. El texto constituye al sujeto, sólo hay texto en la medida en que la interrogación del sujeto se ve movilizada ahí entre los tres registros.

De acuerdo con González Requena, la dimensión simbólica es la interrogación que la palabra introduce en el mundo. El texto es el lugar donde se formula la interrogación por la palabra que afronta lo real. En consecuencia, el texto es un espacio simbólico.

### 3.1.2. Lo Real

El mundo real carece de límites porque éstos solo están presentes en el lenguaje a través del cual lo afrontamos. El lenguaje o lenguajes construyen una malla que recubre lo real y le da forma para volverlo inteligible, esto es a lo que llamamos realidad. La malla que recubre lo real nos permite pensarlo, no obstante, sólo podemos pensar lo que la malla (el lenguaje) hace posible aprehender. Es decir, siempre la realidad es menor que lo real.

Lo real es indefinible, lo real es lo caótico, es el sinsentido, es lo ininteligible, según González Requena está en aquellas masas de energía ciega, brutal que golpean la conciencia y amenazan con aniquilarla, pero la conciencia recibe excitaciones del exterior así como del interior, aquellas fuerzas violentas que son las pulsiones. Es decir, lo real está fuera, pero también está dentro porque habita al sujeto y desgarrar su conciencia desde el interior tanto como desde el exterior. No obstante, aunque no pueda definirse, de lo real sí puede escribirse porque lo que nos provee el texto artístico, es una experiencia de lo real “el signo no puede aprehender lo real. Pero la palabra puede localizarlo, ceñirlo y desafiarlo”<sup>20</sup> .

---

<sup>20</sup> González Requena, Jesús. Lo Real. *Trama y Fondo*, n.29, Madrid. 2011. P.25

De la experiencia de lo real en el texto nace nuestra necesidad de retornar a él, es allí donde seguimos interesados en volver, para hablar de nuestra experiencia de lo real, es también por donde tengo que empezar a indagar, por “aquello que no entiendo, (...) aquello que me interesa, en tanto que se me resiste, por aquello que me reclama: ante el texto artístico no hay otra experiencia que la nuestra. Y es experiencia de lo real. De lo indecible,-lo que me reclama: lo indecible: lo que no puede ser dicho. ¿Qué? Lo que quema, lo real”<sup>21</sup>. Esto es el punto de ignición en el que comienza la experiencia estética, en el retorno a aquello que quema y, según González Requena, por donde debe empezarse el análisis del texto fílmico.

### 3.2. Teoría del Relato

Jesús González Requena plantea que hablar de *crisis de la narratividad* es inapropiado para caracterizar a las manifestaciones artísticas de nuestra contemporaneidad, propone el término *crisis del relato*, entendido como “esa conformación específica de la narratividad caracterizada por una férrea determinación que permite al acontecer narrativo alcanzar la plétora del sentido”<sup>22</sup>.

Conocemos tres tipos de formaciones narrativas (El cuento maravilloso, el cine clásico de Hollywood y la tragedia griega) que tienen cualidades comunes y pueden ser reunidas como exponentes de esa forma específica de narratividad que González Requena denomina relato. Existe una cuarta con la que las tres se encuentran vinculadas. El mito. Estaba en el origen de la tragedia clásica, asimismo, ocurre en los relatos infantiles, cuentos maravillosos ligados con la mitología. El cine clásico ha constituido algunos de los nuevos mitos del siglo XX.

González Requena, entonces, concluye que la contundencia narrativa del mito no depende de una lógica causal exterior a él mismo, sino que la genera como su efecto

---

<sup>21</sup> González Requena, Jesús (Compilador) *El análisis Cinematográfico*. “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de ‘El manantial’ de King Vidor”. Editorial Complutense. Madrid 1995. P.16

<sup>22</sup> González Requena, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla ediciones, 2007. P. 495

de sentido nuclear. El mito constituye el paradigma de esas formas narrativas fuertes nombradas arriba.

### 3.2.1. Pensamiento semiótico, narración y relato

El pensamiento semiótico ha tomado como sinónimos los términos narración y relato debido a los presupuestos cognitivos y racionalistas a partir de los cuáles surge la semiótica y cuyo punto de partida es el rechazo del pensamiento mítico. El paradigma cognitivo de la psicología moderna concibe el lenguaje como un sistema de significación exclusivamente. Tanto la semiótica como la psicología cognitiva conciben la narración como un ordenamiento sintáctico y semántico, o dicho de otra forma, como un espacio de significación articulada. Los relatos son vistos a partir de sus estructuras lógicas configurados como una serie de sintagmas inferenciales. La narración sería una ordenación sintagmática de enunciados regidos por relaciones de causalidad.

A partir de los presupuestos de A.J. Greimas como figura destacada de la semiótica y su reelaboración de las *funciones*<sup>23</sup> proppianas<sup>24</sup>, González Requena concluye que sus presupuestos teóricos son cuestionables porque la estructura narrativa aislada por Propp en el cuento maravilloso no puede ser concebida como una manifestación de superficie de las estructuras lógico-comunicativas elucidadas por la semiótica. No obstante, reconoce la importancia de la indagación narrativa de Greimas; dado que más allá de sus contradicciones, tuvo la capacidad de aislar figuras decisivas de la estructura del relato: el Destinador, el Destinatario, el Objeto de valor, el Sujeto y el Antagonista.

---

<sup>23</sup> “Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”. Propp, Vladimir: 1928, *Morfología del cuento maravilloso*, Akal, Buenos Aires, 2014, pág.32

<sup>24</sup> Vladimir Propp, teórico ruso que profundizó en el estudio de la forma del cuento para aislar su estructura, a él se debe la noción de *función* aplicada al análisis de la narración. En su *Morfología del cuento maravilloso*, plantea tres principios básicos: los elementos constantes y estables del cuento (las funciones de los personajes, independientemente de quien las ejecute o de su forma de ejecutarla); el número de funciones que se suceden en el cuento es limitado; la sucesión de funciones es siempre idéntica. Propp afirma que todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tiempo en lo que se refiere a su estructura.

Figuras fundamentales y diferenciadas por un estatuto jerárquico, del Destinador sobre el Destinatario, que Greimas señala, aunque no parece darse cuenta de que dicha relación manifiesta las posiciones diferenciales de ambos en el eje temporal. Es decir, “la preeminencia del Destinatario no es sólo lógica: él estaba ya ahí antes de que el héroe del relato inicie su andadura; su saber prevalente, ese que le permite formular los términos del contrato que el héroe recibe, es el que establece el sentido de la andadura de éste”<sup>25</sup>. El Destinatario está en capacidad de sancionar el éxito de la andadura del héroe porque posee los tintes heroicos que lo capacitan. Por lo anterior, sus posiciones son inalterables: el que sanciona y juzga lo hace porque está en una posición diferente y jerárquicamente más elevada que el juzgado.

De tal manera que la estructura mencionada por Greimas no reúne los requisitos de una relación contractual, con una relación previa de igualdad entre los sujetos involucrados. Entre el Destinador y el Destinatario del relato no hay relación contractual -comunicativa, sino una relación de donación. El Destinador entrega la tarea al sujeto, define sus pruebas calificantes y sanciona su éxito porque encarna la ley simbólica y determina el sentido de la aventura afrontada por el héroe. La relación entre ambos encuentra su eco simbólico en la relación paterno filial en la que es evidente una diferencia sobre el eje temporal del padre y el hijo que hace imposible toda reversibilidad. La palabra del padre está cargada de un saber obtenido de la experiencia que sólo el tiempo le brinda, por lo tanto, el hijo solo podrá comprenderla cuando esté en la posición del padre y llegue a su edad, esto es, cuando el padre haya muerto<sup>26</sup>.

### 3.2.2. Relato y narratividad

Permítasenos introducir una diferenciación conceptual esencial para la narratología: distinguir dentro del campo general de la narratividad, el relato como una forma narrativa específica.

---

<sup>25</sup> González Requena, Jesús. Op. Cit., p. 518

<sup>26</sup> Ídem

La narratividad es definida por González Requena como un discurso que representa una serie de sucesos ligados por relaciones temporales. El relato es una forma narrativa específica dentro de la narratividad que está dotada de suspense, es decir, se estructura por los despliegues del deseo (s) de un o unos sujetos.

Lo anterior, es también lo que le da a la forma relato su relevancia: al configurarse sobre el despliegue de dichos deseos, permite al lector o espectador proyectar en él sus propios deseos. El relato es la forma narrativa que moviliza e implica el deseo de su lector. Esto lleva directamente a la problemática de la identificación narrativa que nos conduce a profundizar en la comprensión del mecanismo del suspense que explicaremos más adelante.

### 3.2.3. Relato: dos estructuras

El relato es, entonces, la narración del trayecto del deseo de un Sujeto. Deseo que se da en dos estructuras:

1. Donación
2. Carencia

Estas estructuras son establecidas por González Requena tomando como referencia el análisis propiano del cuento maravilloso. Lo cierto es que no es necesario contar con ambas para generar el suspense, rasgo diferenciador del relato con respecto a las otras formas de narración, que puede tener lugar con tal sólo una de ellas. Ambas presuponen el surgimiento del deseo -cumplir el mandato u obtener el objeto- y su expectativa de resolución configura la estructura de suspense que organiza y da sentido al trayecto del sujeto. En el momento mismo en que un deseo es suscitado, un obstáculo surge porque si el deseo es satisfecho desde el primer momento, no puede ser el organizador del relato. Estos son los términos del Modelo 1 de la estructura del relato:

Fin ← Sujeto / Obstáculo.

Estos dos actantes del relato organizan la peripecia narrativa en lo referente al conflicto. Asimismo, el espectador puede involucrarse en este mediante el mecanismo de la identificación, dado que el sujeto desea de igual forma que lo hace el espectador mismo, es capaz de identificarse con su posición y vivir como propia su aventura narrativa. El recorrido narrativo del sujeto se configura a partir de su deseo y una vez cumplido el deseo o consumado su fracaso el recorrido finaliza.

El actante Sujeto se caracteriza por actuar tensionado por un deseo. Es el protagonista de su acto, a diferencia del actante Obstáculo. No obstante, el Obstáculo puede tomar la forma antropomórfica de un Oponente o Antagonista. También tendrá su propio deseo que será antagónico al del sujeto:

Fin(S) ← Sujeto / Oponente → Fin (Op)

A partir de entonces, se reduce la diferencia de estatus entre el Sujeto y el Oponente porque ambos están caracterizados por sus deseos específicos. Únicamente es posible diferenciarlos por el punto de vista narrativo: el Sujeto se reconoce por ser el personaje con un punto de vista dominante. A efectos de la fábula, el Oponente se reconoce como un segundo Sujeto, antagónico con el primero. Cuando la intriga concede a su punto de vista otra presencia equivalente a la del Sujeto se reconoce el relato configurado como un conflicto dramático:

Fin (S1) ← Sujeto 1/ Sujeto2 → Fin (S2)

Es posible que el conflicto narrativo se presente en el interior de un mismo sujeto con dos deseos antagónicos: Fin (S1D1) ← Sujeto1 D1 / Sujeto1 D2 → Fin (S1D2)

Este Modelo 1 se configura en torno al eje de la carencia, y tiene tres actantes: el Sujeto, el Objeto y el Obstáculo. “El Objeto de deseo constituye, en él, el motivo de la relación entre ambos actantes, con respecto al cual se perfila el conflicto que se despliega, todo él, en términos de carencia y/o posesión”.<sup>27</sup> Es decir, el Sujeto trata de obtener cierto Objeto del que carece.

---

<sup>27</sup> Ibíd., p. 553

El Modelo 2, se trata del *relato simbólico* planteado por González Requena y se relaciona con el sujeto, el conflicto y el destinador. Este modelo se configura en torno a los dos ejes, tanto de la Donación, como el de la Carencia, “consta de cuatro actantes: el Destinador, el Sujeto, el Objeto y el Obstáculo. Cada uno de esos ejes determina a su vez, su propio motivo relacional: la Tarea por una parte y el Objeto de deseo por otra. Y así, el conflicto narrativo se despliega simultáneamente en términos de carencia/posesión y de deber”.<sup>28</sup>

De acuerdo con la propuesta de González Requena define al primero como la estructura básica del relato -como narración estructurada en términos de suspense- y al segundo, como la estructura del *relato simbólico*. Aunque, el conflicto forma parte necesaria de ambas porque tanto la Tarea como el Objeto incitan a la resistencia, de un Obstáculo que debe ser apartado y en ocasiones es antropomorfizado como el Oponente, solo la presencia del eje de la Donación le brinda al relato una estructura simbólica en la que el acto narrativo se encuentra en la doble modelización en relación a la Ley y a la Carencia y por ello responde a las exigencias simbolizantes del proceso edípico. La estructura de la donación se caracteriza por la relación entre el Destinador (encarna la Ley y destina la Tarea) y el Sujeto (Destinatario).

Sólo en la segunda estructura, la narración tiene un proceso de conversión de la pulsión en deseo, por ello, exige la inscripción de la Ley en la narración.

Es necesaria una sola estructura, la de la Carencia o la de la Donación para constituir el relato. No obstante, es común que se presenten ambas estructuras, por lo que puede concluirse que la combinación de esas dos estructuras es la forma esencial y a la vez la razón de ser del *relato simbólico*.

De acuerdo con los lineamientos teóricos de Propp, concretamente su modelo del relato maravilloso. Propp encuentra siete figuras narrativas básicas en el cuento

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 553

maravilloso: “el Agresor (o Malvado), el Donante (o Proveedor): el Auxiliar, la Princesa (el personaje buscado) y su padre, el Mandatario, el Héroe (ya se trate de un Héroe buscador o de un Héroe víctima) y el Falso-Héroe”<sup>29</sup>.

El cuento maravilloso, aunque con una articulación estructural diferente, tiene dos momentos del deseo -el imaginario y el simbólico, uno modalizado por la carencia y uno modalizado por la Ley-, que se manifiestan en su autonomía y en su conflicto.

La transgresión de la ley forma parte del comienzo de su trazado: si el sujeto conquista su objeto de deseo, lo hace sólo al final, una vez que se ha constituido como héroe, es decir, una vez que su deseo se ha modelado de acuerdo con la ley. Y así se manifiesta capaz de afrontar lo que, después de todo, el relato sugiere más allá de su desenlace -el descubrimiento del carácter imaginario del objeto de deseo: ¿cómo dudar que la princesa, porque se casa con el héroe, deja de serlo? Pero no hay duda de que el sujeto, porque ya es héroe, porque se ha transfigurado y posee el saber necesario, podrá afrontarlo.<sup>30</sup>

De acuerdo con estas dos estructuras-relato diferenciadas se establecen dos tipos de acto diferenciados en función de su tipo de motivación. Uno motivado únicamente en el eje de la carencia y el acto motivado en la articulación del eje de la carencia y del eje de la donación. En el cuento maravilloso esta diferencia define a las figuras del Héroe y del Agresor. Dado que el Agresor es un sujeto narrativo al igual que el Héroe, pero el acto del Agresor no se inscribe en el eje de donación porque nadie le ha donado tarea alguna, su acto busca conquistar el objeto que anule su carencia, mientras el acto del Héroe, se da en la articulación del eje de la carencia y el de la donación, lo que le brinda su dignidad y su dimensión humana.

El Agresor, por lo tanto, roza lo inhumano aunque tenga una caracterización humana porque sus actos están limitados a un deseo inscrito en el eje de la carencia, es decir, de índole pulsional. Los del Héroe, por su parte, participan de un deseo simbólicamente mediado por la palabra del Destinador. El conflicto entre la

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 525

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 554

ley y la pulsión dentro del trayecto del héroe se manifiesta en el sacrificio, mientras el agresor carece de él.

El acto del Héroe es verdadero en el sentido mitológico, no objetivo, sino subjetivo, es decir, en la correlación de los actos con las palabras que los prefiguran. En ese sentido, la verdad es narrativa porque necesita el tiempo para manifestarse. Asimismo, se encuentra en el relato simbólico y éste a su vez es una parte específica de la narratividad, porque solo es verdadero el acto prefigurado por la palabra que lo rige. Palabra o más exactamente, verbo entregado por el Destinador que cumple la función del Padre Simbólico.

Así el Héroe es el único sujeto a la promesa que lo ha constituido, por ello, su función narrativa se solidariza con la Tarea y se adhiere a la función del Destinador. De igual manera, el sujeto encarna el eje de la donación y se da como resultado de la articulación del Destinador y el Sujeto, por ello, es la encarnación del acto necesario. La intensidad del acto está en relación directa con la palabra que lo prefigura. De esta forma, en la presencia del Héroe cristaliza el conjunto del relato simbólico.

La presencia del Héroe en la narración hace posible la organización jerárquica de sus elementos, los actos y los personajes porque todos ellos se subordinan al despliegue de su trayecto.

El Agresor, por otra parte, no posee una magnitud simbólica, sino pulsional y puramente real. Al no estar sometido al orden de la palabra, es una fuerza que carece de sentido. El Héroe lo debe afrontar e instaurar un trayecto dotado de sentido en el ámbito caótico de lo real. El proceso por el cual el orden semántico es instaurado en el choque con lo real se configura en el relato simbólico. El acto del Héroe prefigurado por la palabra instituye un orden simbólico en el desorden de lo real.

Considera González Requena que Greimas aporta al modelo proppiano el planteamiento de que la cadena constituida por las tres pruebas del sujeto (calificante, decisiva y glorificante) está regida por la estructura contractual que es

jerárquicamente superior. El Destinador y el Destinatario- sujeto establecen un contrato. El sujeto pasa una serie de pruebas con el fin de cumplir sus compromisos y al final es retribuido por el Destinador. El Destinador se manifiesta de dos formas, el Destinador-manipulador, quien formula el mandato y el Destinador-juez que sanciona la victoria del héroe. Pueden ser encarnadas por uno o por dos personajes diferentes.

La figura del Destinador no sólo es mandatario y juez sancionador, sino también Donante. Le corresponde otorgarle al héroe el objeto mágico que le permitirá acceder a la victoria, después de haberlo sometido a la prueba cualificante. Ambos Destinadores son consecuentes con el modelo de la donación, el Destinador-juez dona la sanción y reconoce la dignidad heroica del sujeto. El autor siguiendo a Propp plantea que la figura del Destinador incluye también otra función, la prohibición que recae sobre el protagonista y constituye el reverso de la tarea, la otra cara que la confirma como encarnación de la Ley.

El Destinador del relato, por lo tanto, posee cuatro funciones: formula la prohibición, enuncia el mandato, otorga el objeto mágico y sanciona la victoria. Estas son las cuatro fases del despliegue de la Tarea que el Destinador dona al Destinatario, así le otorga su destino, es decir, su ser narrativo. Asimismo, cuatro son las pruebas que el héroe debe afrontar: así, la prueba de la prohibición precedería a las otras tres -la cualificante, la decisiva y la sancionadora.

González Requena reitera que para que haya relato basta la estructura de la carencia que desencadena el suspense y la identificación. No obstante, es necesaria la estructura de la donación que al superponerse a la de la carencia, introduce en los conflictos motivados por dicha carencia, las determinaciones de acuerdo con la ley, es decir, si son positivos o negativos, buenos o malos.

Si en un relato dos sujetos narrativos antagónicos se enfrentan por un mismo objeto de deseo -la princesa, por ejemplo, como objeto de la estructura de la carencia-, sólo la presencia de la estructura de la donación permite modalizar esos dos sujetos en términos éticos, es decir, en relación a la Ley: hace falta para ello, por tanto, esa figura tercera, la del Destinador de la Tarea, como soporte narrativo de la dimensión ética - y simbólica- del relato. Y, en esa misma medida, resulta evidente que la combinación

de ambas estructuras es determinante para la configuración de la función del Héroe. Pues, a diferencia de otros sujetos narrativos, al héroe se lo distingue por su doble determinación como sujeto de la donación y de la carencia -en ello se diferencia, por lo demás, de su antagonista, tan sólo sujeto constituido en el eje de la carencia.<sup>31</sup>

La figura del héroe sólo es posible en un universo narrativo donde está presente la ley simbólica a la que está sujeta el héroe. En un universo narrativo conformado por una estructura de donación, incluso si no es explícita.

La Tarea y el Objeto son los valores semánticos del universo del relato, las significaciones que lo configuran. Pero el cruce de ambos ejes -el de la Ley y el de la Carencia- define el sentido del relato. El trayecto por el que el Sujeto los encarna:

porque acata o desprecia la Ley, porque combate y vence o fracasa en su lucha por el Objeto, el relato configura un molde temporalizado de la experiencia humana como trayecto dotado de sentido. Y, en esa misma medida, el acto humano, en su inexorable irreversibilidad temporal, adquiere su dignidad: ya sea la del acto que acata la ley o la del que la desacata, ya se trate del acto que conquista el objeto, del que renuncia a él o del que fracasa en su combate. Una dignidad ésta, la del acto, que se mide por el esfuerzo -y el sacrificio- que suscita<sup>32</sup>.

Asimismo, el relato simbólico es el trayecto temporalizado de un sujeto cruzado tanto por el eje de la Ley como por el de la Carencia. En consecuencia, el sujeto está determinado por la causalidad del deseo como el iniciador del accionar del relato. Asimismo, la presencia de los dos ejes genera una doble tensión: la de la Tarea que le ha sido destinada al sujeto y la del Objeto ansiado.

En esta medida, el Deber y la Carencia definen las encrucijadas estructuradoras del relato, porque determinan los actos que marcan la andadura del sujeto. Esas encrucijadas, además, son los momentos de transformación de los conflictos del relato. Es el conflicto narrativo -desencadenado por el eje del Deber y/o la Carencia- el que define las expectativas pertinentes para el desarrollo del relato.

En conclusión, González Requena define el relato como la narración del trayecto del deseo de un Sujeto, configurado por su Tarea y su Objeto. Es una narración

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 527

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 519

dotada de suspense. Ya que las expectativas establecidas por los conflictos narrativos generan los mecanismos de suspense por medio de los cuales se involucra emocionalmente el lector en el relato.

#### 3.2.4. Suspense e Incertidumbre

El suspense es una estructura temporal en tres fases:

(1) Formulación de la expectativa, (2) Tiempo de suspense, (3) Resolución de la expectativa.

(1) La formulación de la expectativa constituye el efecto mismo de la emergencia del conflicto narrativo.

(2) El tiempo de suspense es el tiempo del discurso que media entre la formulación de la expectativa y su resolución. Constituye, por tanto, el ámbito de toda una serie de operaciones dilatorias que, a la vez que actualizan el conflicto abierto, demoran una y otra vez su resolución.

(3) La resolución de la expectativa pone fin a la incertidumbre abierta y se salda con la desaparición del conflicto y la consiguiente clausura del tiempo de suspense.<sup>33</sup>

Es el relato mismo el que introduce, en el mundo de lo real, la idea misma de la causalidad desde el momento en que se manifiesta un deseo y la expectativa de que se cumpla o no se cumpla. El suspense, el efecto mismo de la estructuración de la narración sobre el despliegue del deseo de un sujeto, constituye el fundamento mismo de la causalidad narrativa.

El suspense se ha interpretado como un mecanismo caracterizado por la generación de incertidumbre sobre el desenlace del relato o de una de sus situaciones narrativas, definición insostenible dado que los grandes relatos de la historia de la humanidad son los más insistentemente leídos y la experiencia de sus lectores, quienes siguen retornando a ellos, demuestra que la intensidad emocional que generan no se reduce en las lecturas ulteriores como lo demuestran la tragedia griega clásica y los cuentos infantiles. Sus lectores participan más intensamente de sus mecanismos de suspense cada vez que retornan a ellos. El suspense narrativo nada tiene que ver con la incertidumbre, que es entendida como el efecto de una

---

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 521

carencia de saberes que le dificulta al lector el reconocimiento de la fábula<sup>34</sup>, todo lo contrario, es la certidumbre lo que más intensifica su eficacia. Esto debido a la certeza con la que el lector o espectador reconoce, gracias a un proceso de identificación, su propio deseo<sup>35</sup>

Los relatos simbólicos, cuya estructura veremos a continuación, rechazan la configuración cognitiva de su suspense porque si el mandato anticipa y resume el trayecto del héroe, entonces no se abre para el espectador ninguna incertidumbre, al contrario se impone la certidumbre. No obstante, los relatos clásicos en ocasiones emplean la incertidumbre para causar cierta sorpresa. Asimismo, en las estructuras manieristas y postclásicas encontramos una multiplicación de incertidumbres narrativas relacionadas con algunas escrituras manieristas y postclásicas en las que consigue un debilitamiento del relato simbólico.

### 3.2.5. Narrador y Destinador

En ocasiones la figura del Destinador no se revela abiertamente en el relato, sin embargo, siempre se presenta de manera implícita porque para que haya un héroe,

---

<sup>34</sup> LOPE SALVADOR, V. *Incertidumbre y agujero negro en la narrativa cinematográfica de Atom Egoyan (tesis doctoral)*. Universidad Complutense de Madrid. 2010

La incertidumbre se refiere “a las dudas que se plantean sobre el sentido de lo que en la trama se va presentando en el momento que lo hace” (págs.90-92).

Lope Salvador determina cinco tipos de incertidumbre en la narración cinematográfica dado que la escritura del cine emplea sonidos e imágenes, la incertidumbre, por lo tanto, puede deberse al uso de algunos recursos técnicos que se manifiestan en cinco niveles:

1. No reconocimiento del objeto: son imágenes que no permiten saber a qué clase de objeto corresponden. Sucede también con los sonidos.
2. No ubicación diegética: se da en las relaciones espacio-temporales, surgen preguntas como ¿dónde sucede esto? ¿cuándo? Afecta la inserción de imágenes y sonidos.
3. No comprensión del sentido del acto del personaje: se refiere al sentido de los actos del personaje, surgen las preguntas ¿por qué hace o dice eso?, ¿qué hace? ¿qué le sucede?
4. No comprensión entre las conexiones de los distintos personajes: afecta las vinculaciones que pueden darse o no entre sucesos y personajes que el montaje yuxtapone. Surgen las preguntas ¿qué tiene que ver esto con lo que se acaba de ver? ¿existe relación entre estos personajes?
5. No comprensión de la inserción de algo que no pertenece al mundo diegético: los elementos no tiene nada que ver con la historia narrada. Surgen las preguntas ¿qué tiene que ver esto con lo que se está contando? ¿se trata de un error? ¿qué clase de película es esta? (págs. 79-80)

<sup>35</sup> González Requena, Jesús. Op. Cit., p. 523

una tarea se ha otorgado obligatoriamente. Es posible que la figura latente del Destinador se cumpla en el narrador mismo del relato, porque para narrar el cuento debe identificar al héroe otorgándole una tarea.

El narrador cree en la verdad de la historia que cuenta, por lo que el acto mismo de la narración manifiesta y sustenta esa creencia, tal como ocurre en la narración mítica. Así el acto configurado en esa Tarea, tanto el acto del héroe como el acto de narrar la gesta del héroe, cobra su densidad simbólica. Se presenta como su verdad para el destinatario del relato, porque recibe el relato de manera semejante a como el héroe recibe su tarea. El destinatario del relato mítico hace propia la tarea del héroe, ocupa su lugar y modela su existencia sobre su modelo. Así, encuentra su sentido el acto al conformarse narrativamente por la tarea otorgada.

En este sentido, las funciones del Destinador y las del Narrador se confunden y la estructura de la Donación se presenta como su inscripción en el plano de la enunciación<sup>36</sup> porque la figura del Destinador se hace explícita en el relato bajo la forma de Narrador.

### 3.2.6. El Edipo y el relato maravilloso infantil

González Requena explora las relaciones del relato y el complejo de Edipo descrito por Sigmund Freud. Una relación que continuamente se ha señalado específicamente con el relato maravilloso infantil. Propone una revisión sistemática

---

<sup>36</sup> El lingüista Émile Benveniste formula la teoría de la enunciación que define como el “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (pág. 83), es decir, una conversión individual de la lengua en discurso, para que haya enunciación es necesario que haya un locutor que se *apropie* del aparato formal de la lengua y enuncie su posición de locutor mediante indicios específicos y por medio de procedimientos accesorios. Al declararse locutor y asumir la lengua, implanta al *otro*, un alocutario. Así, en la enunciación, la lengua se emplea para expresar cierta relación con el mundo y, el locutor se apropia de la lengua debido a su necesidad de referir por el discurso y “en el otro, la posibilidad de correferir idénticamente, en el consenso pragmático que hace de cada locutor un colocutor. La referencia es parte integrante de la enunciación” (pág.85). Estos elementos necesarios para el proceso de enunciación llevan a constituir lo que será uno de los aportes más importantes de Benveniste que retoma Jesús González Requena en la Teoría del Texto “el acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla (...). La presencia del locutor en su enunciado hace que cada instante de discurso constituya un centro de referencia interna” (pág.85). Es decir, antes del sujeto no hay discurso, el sujeto nace en el discurso, en la enunciación.

de la estructura aislada por Propp desde la problemática edípica por medio de la caracterización de ese modelo articulado sobre el doble eje de la Carencia y de la Ley. Términos en los que se despliega el conflicto edípico en el que se da la irrupción de la función paterna con una ley destinada a prohibir la relación incestuosa del niño o niña con la madre y de esta manera le confronta con la pérdida (carencia) del primer objeto sobre el que concentra su pulsión.<sup>37</sup>

El punto de partida del complejo de Edipo define una situación inicial similar a la que identifica Propp como el punto de partida del cuento maravilloso. La relación dual entre el niño o niña y su madre que es su objeto absoluto de deseo, así como su modelo identificatorio, como el molde mismo en el que se ve y del que obtiene una primera imagen de sí.<sup>38</sup> La irrupción del padre en la relación, al reclamarse poseedor de la madre y enunciar la prohibición, propone las condiciones de la intriga narrativa: el sujeto está en una posición de carencia -de pérdida de su objeto pulsional- y se constituye como Antagonista de un conflicto narrativo ante el padre.

Se abre un tiempo de demora, es decir, una estructura de suspense, en el que el sujeto intenta reconquistar su objeto. La resolución del conflicto, se da con la derrota del sujeto al aceptar la ley del padre e identificarse con él. González Requena resalta la semejanza de esta trama con la fase inicial del cuento maravilloso presentado por Propp.

González Requena argumenta que la vigencia del cuento maravilloso infantil en su conjunto se debe a su relación con el proceso edípico. Además, resalta que las condiciones concretas en que son transmitidos los cuentos maravillosos son fundamentales para conseguir su eficacia simbólica.

Los primeros contactos del niño con el cuento maravilloso cuando cuenta con el dominio lingüístico suficiente para su comprensión coinciden con el periodo en el que el niño entra en el complejo de Edipo. Lenguaje, relato y Edipo coinciden, pero

---

<sup>37</sup> González Requena, Jesús. Op. Cit., p. 529

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 530

una cuarta cosa comienza también entonces. Es frecuente que los cuentos le sean contados al niño cuando se dispone a dormir en la noche. El cuento ayuda al niño a conciliar el sueño en ese periodo -entre los tres y los seis años- en que éste se ve amenazado por las primeras pesadillas. Es común que los padres o quienes cumplen esta función, sean los narradores del cuento, así el relato queda vinculado a la carga emocional de la pesadilla, pero también a la relación afectiva con el narrador.

No obstante, los padres no sólo son los narradores del cuento que permite neutralizar la pesadilla, también son protagonistas de la misma. Frecuentemente, las pesadillas de los niños se manifiestan ligadas a la vida sexual de sus padres.

González Requena plantea como hipótesis que el material simbólico de los cuentos maravillosos brinda al niño un instrumento narrativo con el que puede simbolizar la experiencia traumática del encuentro con la vida sexual de sus padres. La tarea esencial del cuento maravilloso es ofrecer al niño los materiales narrativos que le permitan simbolizar lo que ha vivido como un shock brutal.

El cuento maravilloso – y el relato- son formaciones discursivas en la que se manifiestan los conflictos inconscientes del niño, pero antes que esto son el instrumento textual que proporciona la construcción del inconsciente como espacio simbólico.

El inconsciente es el resultado de la configuración de las pulsiones que reinan en la cría del ser humano por ciertos textos configuradores que le son ofrecidos en su primera infancia. Y textos necesariamente narrativos, pues su función es modelar el proceso temporalizado de su configuración.<sup>39</sup>

De acuerdo con los planteamientos de Freud, el inconsciente nace como efecto de la Ley, gracias a que establece una prohibición que reprime, es decir, expulsa de la conciencia, el deseo incestuoso. Sin embargo, es claro que antes de la irrupción de la prohibición-represión no existe un deseo incestuoso. Pues en el tiempo del narcisismo primero, el niño vive una relación pulsional porque está identificado a la

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 537

imago materna como parte de sí mismo. El deseo sólo aparece cuando la ley prohíbe esa fusión. Es allí cuando nace el sujeto como ser carente, el objeto como contenido de la carencia y el deseo como el lazo de la relación mediada por la ley, entre ambos. La prohibición edípica no reprime el deseo sino la pulsión y, de esta manera, la configura como deseo.

Freud formula que la función paterna en el proceso edípico es la de arrebatarse la madre al niño y la de prohibírsela, así introduce la Ley que fuerza a la renuncia. Pero también le otorga una función positiva: el niño varón lo ve como su modelo identificador de índole simbólica, porque es una identificación con la ley que encarna.

### 3.2.7. Síntoma / Símbolo. El psicoanálisis y la Teoría del Relato

González Requena explica que cuando la represión es insuficiente surge el síntoma neurótico, es decir, el deseo emerge en forma de síntoma. La neurosis es causada por la debilidad en la represión. Por su parte, la psicosis surge cuando la represión ha fallado por completo. En ausencia de la función represora no puede construirse el inconsciente como espacio simbólico ni puede constituirse el deseo y el sujeto.

No obstante, junto al síntoma neurótico, se plantea otro tipo de formación simbólica que resulta de la eficacia completa del proceso de represión. Mientras el *síntoma* emerge como formación simbólica deficitaria, el *símbolo* sería la formación simbólica correcta. Para aislarlo, es necesario explorar en lo que el propio Freud abordó en el análisis de los mitos y las obras de arte. Espacios simbólicos en los que aisló procesos similares a los que se manifestaban en el ámbito de las neurosis, pero con la diferencia de que mientras los síntomas neuróticos se manifiestan como “símbolos idiolectales con sentido únicamente accesible para el sujeto que los genera, los símbolos, los mitos y las grandes obras artísticas son accesibles, emocional y simbólicamente eficaces, para la gran mayoría de los individuos”.<sup>40</sup> El símbolo es el camino de la conformación normal -normativa- del deseo humano que

---

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 541

lleva a la eficaz constitución de la identidad sexual del sujeto que constituye la condición del acceso a la madurez genital.

El camino iniciado por Freud al abrir el análisis psicoanalítico a otros campos más allá de la clínica, puede plantearse como una teoría general de los textos. Este es el postulado del trabajo de González Requena.

### 3.2.8. Padre/Destinador/Sujeto/Héroe

Como ya se ha dicho, junto a la función prohibidora del padre también brinda algo a lo que el niño puede sujetarse, se da una función fundadora del padre simbólico de manera similar como ocurre en el cuento maravilloso que ofrece en las funciones del Destinador una figura que prohíbe, pero que también enuncia el mandato, otorga el objeto mágico y sanciona la victoria.

Junto al momento negativo que implica la formulación de la prohibición encontramos el positivo, es decir, la donación de la tarea. Realizar la fundación simbólica del sujeto es el núcleo positivo de la función paterna, es darle la ley y nombrarle en ella, lo que es definir una tarea para él. Es donarle un relato que le brinde un sentido a su experiencia del mundo. Lo anterior, es un acto de enunciación que da al sujeto un relato con la promesa de que también existe un relato para él.

De esta manera, el deseo de la madre alejado del niño y dirigido al padre, vuelve al niño mediado por esa posición tercera que es el padre, este deseo ya simbolizado, ha sido convertido en el nombre que recibe y en la tarea que le aguarda.

El que recibe la tarea es identificado como el que debe recibirla, es decir, el Destinador le entrega la tarea a su Destinatario y su Destino está en ella encerrado. La tarea resume y cifra el trayecto que sigue y por lo tanto se entiende como un relato: el Destinador cuenta lo que ocurrirá si el sujeto consigue estar a la altura de su tarea. Si puede constituirse en héroe, no obstante, ha sido escogido para esa tarea por el Destinador porque es identificado como quien puede realizarla. Es la

función nominadora del padre simbólico en el cuento: tienes nombre, eres, eres capaz. La Tarea encierra esa promesa en tanto le ha sido destinada al sujeto.

La verdad de esa promesa depende del grado de saber de quien la declara. Ese saber versa sobre una tarea, es un saber que viene de la experiencia de haber realizado la tarea: del heroísmo solo sabe quien es héroe y la tarea sólo puede otorgarla quien en el pasado ya ha realizado la suya.

Cuando el sujeto ha recibido o reconocido su tarea, es nombrado como héroe. La tarea exige la partida. Una partida determinada por un punto de llegada. En este trayecto espacial tiene lugar la conversión del sujeto en héroe, por lo que requiere un duro aprendizaje. Es el momento también de la función de donante del objeto maravilloso que cumple el Destinador. Una vez son superadas las pruebas cualificantes, el sujeto afronta la prueba decisiva del combate. El Combate con el Agresor como fuerza pulsional no sometida a la Ley y el combate mismo es un momento de descarga pulsional. “Y esto formaba parte de la promesa recibida: que debía esperar en el tiempo y desplazarse en el espacio, que habría un momento, más tarde, en otro lugar, con otro objeto, donde él podría acceder a lo prohibido”.<sup>41</sup>

El sujeto al estar a la altura de su tarea, al afrontar el combate tiene reconocimiento. Se debe reconocer al auténtico héroe por sus actos, no por sus palabras, especialmente cuando un falso héroe, que se nombra a sí mismo como tal, trata de suplantarle. La verdad de las palabras sobre el combate dirime esta última prueba. El héroe narra su aventura y el combate, por lo que ocupa la posición del narrador. Es decir, sabe y demuestra saber el sentido de su peripecia. Este nuevo saber lo confirma el Destinador con su reconocimiento. Narrativamente se traduce en la transfiguración del sujeto que ha madurado, es héroe. Después del reconocimiento como héroe llega el premio: el sujeto obtiene a la princesa.

La estructura del cuento maravilloso confirma su acuerdo esencial con el complejo de Edipo lo que evidencia su utilidad en el proceso de configuración de la

---

<sup>41</sup> Ibíd., p. 548

subjetividad humana. La verdad simbólica que el cuento encierra justifica su importancia cultural en el espacio y en el tiempo, ya que es un modelo vigente de la mayor parte de los cuentos infantiles modernos.

El Destinador del cuento maravilloso cumple también una función narradora. Al otorgar la Tarea al sujeto, formula los términos de su andadura y así constituye el dispositivo enunciador en el interior de la narración. Tal como el padre o quienes cumplan la función paterna le narran el cuento al niño, así se inscribe en el espacio simbólico del cuento como la figura del Destinador y, por ello, al contarle el cuento se convierte también en el donador del mismo, de forma análoga a como el Destinador dona al sujeto la Tarea. El niño recibe el sentido que ella configura cuando recorre, desde la posición del héroe, el universo narrativo. Las funciones que el Destinador desempeña frente al sujeto como Padre simbólico, lo sujeta al orden de la Ley.

El cuento en su plano del enunciado, es decir, cuando el Destinador otorga una Tarea, y en el plano de la enunciación, cuando el narrador otorga el cuento mismo, se configura como un doble acto de donación y en la promesa de que hay un sentido para la experiencia de lo real que al niño aguarda. Podrá afrontarla al constituirse como sujeto. Esto es, con un relato que lo sujete.

El cuento maravilloso infantil es un relato que tiene un carácter de historia verdadera lo que constituye un requisito fundamental del mito. Entendiéndose como una cuestión de enunciación, no de objetividad o de verosimilitud. Es el sujeto quien la recibe el que la escucha como una historia verdadera porque quien la dona inviste la autoridad que le confiere la ley. El carácter verdadero de la historia recibida por el niño se da en la capacidad que demuestra para configurar un trayecto de sentido para su deseo. Como historia verdadera ni el mito ni el cuento puede tener una autoría. De allí que se presente con la fórmula de *Érase una vez*, tampoco hay lugar para un yo narrador porque el narrador sólo es quien lo transmite. Asimismo, no admite ninguna modificación. No existe el menor interés por el juego de las hipótesis que ofrece la narración, todo lo contrario, el niño reclama la verdad inmodificable

que el cuento procura porque cualquier posibilidad de incertidumbre debilitaría la promesa que encarna el cuento y que él necesita deletrear una y otra vez.

### 3.2.9. Los modos de representación del relato

Jesús González Requena identifica tres modos de representación del relato en el cine estadounidense de acuerdo con su estructura narrativa y su escritura fílmica. Estos son el clásico, el manierista y el postclásico que explicaremos a continuación.

#### 3.2.9.1. Clásico

De acuerdo con los planteamientos de González Requena, los relatos que configuraron el cine clásico americano son los relatos simbólicos que se estructuran sobre la doble articulación de la donación y la de la carencia. En ellos la figura del héroe es determinante. “Un cine, por eso mismo, esencialmente establecido en términos de género, pues los patrones de estilización que estos permitían constituían la vía idónea para el despliegue de su lógica interna, exenta de toda exigencia realista y/o psicologista”.<sup>42</sup>

Esto constituye la distancia del cine clásico americano con respecto a la evolución del cine europeo que compartiera con él los presupuestos del Modo de Representación Institucional. Aunque ambos participaron de idénticos requisitos formales que posibilitaban el efecto diegético ilustrado por Noel Burch, se diferenciaban en sus estructuras narrativas. El cine de Hollywood se aleja de los requerimientos de la verosimilitud realista y adopta la fórmula de los géneros, lo que hace parte de su tendencia a la producción de relatos simbólicos, de índole mítica. En el relato simbólico el acto del héroe renunciaba a toda verosimilitud realista para afirmarse como el presupuesto mismo del conjunto de convenciones del género en el que se inscribía. Esta es la lógica mítica en la que el acto del héroe en su dimensión prometeica, por ello, inverosímil, está destinado a instaurar el mundo mismo, al introducir una cadena de sentido fundadora en el caos de lo real.

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 559

Lo que está en juego, después de todo: que lo real del encuentro -del suceso- sexual pueda encontrar su sentido -su verdad- y así, por tanto, pueda alcanzar el estatuto del acto. Pues si el ámbito de lo real es, en sí mismo, el del caos y el del sinsentido, el que en él, frente a él, el acto pueda emerger como tal, es decir, cargado de sentido, vivido como necesario -en suma: como verdadero- exige que un relato simbólico lo prefigure: lo anticipe concediéndole su lugar en una cadena narrativa. Tal es, en suma, la función nuclear del mito: introducir en lo real una -bien material- cadena de sentido. Por eso el héroe es, antes que nada, alguien que cuenta con un relato que asume y realiza.<sup>43</sup>

En el filme clásico lo esencial no es la ventura visual de los personajes sino la trama que narra los actos de ellos y que devuelve al espectador la cifra simbólica que funda su inconsciente. Por lo anterior, la cámara se ubica en un lugar tercero, sólo desde la tercera posición es posible mostrar la relación del héroe con su acto y enunciar su sentido. El héroe no tiene psicología, no importan sus motivaciones, es héroe porque hace lo justo en el momento justo, su acto lleno de sentido, funda la verdad mitológica. “El mito es verdadero porque funda, con su existencia, en ámbito mismo de la verdad”<sup>44</sup>.

Para González Requena el cine clásico no es un cine de la fascinación visual, sino uno de la densidad simbólica de la trama, donde el relato mítico posibilita que el acto encuentre su sentido y se viva como verdadero. No es un cine de la plena visión, de una mirada omnisciente, al contrario al espectador se le niega aquello que su mirada reclama con intensidad en los momentos nucleares del relato porque no es un cine de la pulsión escópica, sino, uno de la articulación simbólica, de la construcción como deseo.

El espectador del film clásico es el sujeto del inconsciente, por ello es necesario deslocalizar su yo visual, desplazar la experiencia del visionado del filme del plano imaginario al plano simbólico. La eficacia simbólica requiere desplazar al espectador de su papel de yo visual, como sujeto de una experiencia escópica a partir de la

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 563

<sup>44</sup> *Ídem*

posición tercera desde la que se construye el espacio narrativo en el filme clásico. Esto ocurre con el objeto de confrontar el inconsciente del espectador con la trama simbólica del relato. El espectador participa desde la posición tercera del punto de vista de los personajes de la trama del relato y así es confrontado con sus contradicciones, las miradas, las acciones y los deseos de los personajes chocan con el espectador que ha sido desplazado del punto de vista de éstos, pero que se ubica dentro del espacio que habitan. Este choque se articula en una estructura de deseos en conflicto que devuelven al inconsciente del espectador un modelo de articulación de la pulsión.

### 3.2.9.2. Manierista

El sistema de representación fílmica clásico impera en Hollywood en las décadas de los veinte, treinta y cuarenta, comienza a decaer progresivamente a lo largo de los años cincuenta.

El sistema clásico sigue vigente entre las décadas de 1950 y 1960, sin embargo, se da una generación de cineastas en los que hay un desplazamiento con respecto al universo clásico, para ellos el término manierismo es el más adecuado dado que no se da una ruptura con el sistema de representación clásico, sino que emplean procedimientos de escritura que se distancian de él más o menos ligeramente. El manierismo cinematográfico norteamericano estaba ya latente en los años cuarenta a través de algunos cineastas procedentes del entorno cultural europeo, configurado por la vanguardias históricas, alejado del sistema clásico. Estos autores fueron obligados a adentrarse en los usos dominantes en la cinematografía estadounidense. La tendencia manierista de su cine fue el resultado de la confluencia de estas tendencias tan contradictorias.

El filme manierista comparte las grandes formas narrativas y los procedimientos de escritura característicos del filme clásico; no obstante, a pesar de que está presente en ellos la forma relato, es perceptible el debilitamiento de su densidad simbólica, por ello, constituyen un nuevo sistema de representación. Asimismo, los

procedimientos de escritura clásicos se llevan a un virtuosismo extremo cada vez más emancipado de los relatos que ponen en escena.

El auge del cine manierista hollywoodiano se da en los años sesenta y setenta, momento en el que está más cerca del cine europeo. Manifestaciones próximas a la vanguardia caracterizadas por tener conciencia del film como representación, con una voluntad de mostrar y desvelar sus artificios. Se diferencian en el mecanismo de suspense porque sacrifica la forma relato por otras estructuras narrativas más indeterminadas debido a esa conciencia crítica hacia la representación como ilusión, mientras en el cine manierista hollywoodiano, la forma relato mantendrá su presencia estructuradora, aunque ambiguada y debilitada en lo que se refiere al eje de la donación, pero con mecanismos de suspense acentuados. La debilidad del acto por la ausencia del mandato que pudiera guiarlo, determina también la ausencia del sentido en el texto manierista. Lo contrario a la lógica mítica que sustenta el relato clásico, en el que el acto de la palabra funda y da sentido al acto del héroe.

### 3.2.9.3. Postclásico

Desde la década del ochenta e incluso en la década del sesenta con el cine independiente neoyorkino, se producen en el cine americano filmes que intentan seguir la ruta del cine europeo. No obstante, la línea dominante del filme postclásico americano sigue otro camino. Sin renunciar a la estructura del relato, sus narraciones se conforman como máquinas narrativas integradas que apuntan a su identificación total con el espectador para conseguir una descarga emocional lo más intensa posible. Son relatos potentes como los clásicos, pero también vacíos del ordenamiento simbólico.

Son relatos potentes como los clásicos, pero vacíos en el orden simbólico. Estos relatos conducen la pulsión visual de sus espectadores hasta su paroxismo. En ellos está presente el eje de la donación, además de todos los elementos que estructuran el relato simbólico, pero son objeto de una deconstrucción sistemática. La figura del

Destinador sufre una inversión y se presenta de una forma siniestra, deja de encarnar la Ley para llamar al goce que se sostiene sobre su aniquilación. En esto radica la fuerza emocional en estos filmes, es decir, de lo mismo que deconstruyen, la densidad que fascina a sus espectadores está en relación directa con su inversión siniestra de la estructura del relato simbólico.

Con lo que el propio relato simbólico, sorprendentemente, manifiesta una presencia inesperada en una sociedad que afirma no creer en él: pues si su deconstrucción, su violación o su escarnio, como se prefiera, constituye la vía para que los relatos siniestros alcancen su máxima intensidad emocional, ello no puede por menos que probar, después de todo, que ese relato sigue vigente en el inconsciente de esos mismos espectadores cuyas conciencias, sin embargo, afirman no creer en él.<sup>45</sup>

Algunos de los rasgos característicos que difieren entre el cine posclásico americano y el cine europeo es la presencia protagónica de la cámara y el desapego al punto de vista de los personajes que caracteriza al europeo; mientras el norteamericano hace lo contrario, invisibiliza la cámara y adopta el punto de vista de los personajes para causar una intensa identificación emocional en el espectador. La ubicación de la cámara se determina un criterio escópico, no simbólico, está en el lugar donde enfatiza el goce de la mirada.

No obstante, aun compartiendo una posición deconstructora hacia el universo simbólico del relato clásico, el film posclásico europeo es un cine del distanciamiento y la escritura y el norteamericano es un cine de la inmediatez y del espectáculo. Ambos terminan por alejarse de la distancia justa que fue el principal rasgo de la puesta en escena clásica. La distancia justa determinada por la ley simbólica permitía la constitución del deseo y del sujeto.

El cine postclásico está impregnado de una latencia psicótica presente en la subjetividad que no encuentra ya contención en el relato simbólico. Pero en el europeo tendrá una diferente conformación textual al norteamericano. La escritura postclásica europea con una posición esquizoide caracterizada por un yo enunciador de mirada desorientada escribe la pérdida de la dimensión del acto y su

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 582

experiencia de desintegración al percibir el desvanecimiento de la realidad. Por su parte, el cine postclásico americano se caracteriza por una posición psicopática, a partir de un yo de mirada focalizada sobre el goce. Este sujeto se afirma en la desintegración del otro como protagonista de un acto pulsional que conduce a su aniquilación. El acto siniestro y con él un Yo que se abisma en su goce.

A continuación presentamos un cuadro comparativo de las principales diferencias en estos tres modos del relato:

Clásico (años 20- 50)	Manierista (años 60 y 70)	Postclásico ( A partir de los años 80)
<p>Estructura de la donación y de la carencia:</p> <pre> graph TD     Destinador --&gt; Sujeto["Sujeto (Héroe)"]     Sujeto --&gt; Oponente     Sujeto --&gt; Objeto["Objeto de Deseo"]     Oponente --&gt; Objeto     Objeto --&gt; Tarea     </pre>	<p>Estructura de la donación y de la carencia</p> <p>La estructura de la donación se debilita. El héroe no puede cumplir la tarea.</p> <p><i>Destinador:</i> no es confiable</p> <p>Sujeto (<i>Héroe</i>) → Oponente</p> <p>Objeto de Deseo/Tarea (no)</p>	<p>Estructura de la donación y de la carencia</p> <p><u><i>Destinador Siniestro</i></u></p> <p>No héroe (Psicópata)</p> <p>Oponente</p> <p>Objeto de Deseo /Tarea</p>
<p>Héroe atravesado por un deseo y que recibe una tarea del Destinador.</p> <p>El héroe como función nuclear del relato clásico se caracteriza por la necesidad simbólica del acto.</p>	<p>El héroe se diluye, se ve debilitado por una caracterización psicologista. La ambigüedad y las capas de la representación en las que queda atrapado el personaje traducen visualmente su descentrada complejidad psicológica y muestra la transformación de la estructura narrativa en la disolución implícita del eje de la donación</p>	<p>Todos los elementos que estructuran el relato simbólico están presentes, aunque son objeto de una deconstrucción sistemática</p> <p>No hay héroe, en su lugar encontramos al psicópata. El mal puro y letal encarnado en el psicópata. Ese mal en el que cree es la violencia ciega de lo real.</p>
<p>El eje de la donación es claro, un destinador como figura de Ley</p>	<p>Debilidad del eje de la donación e intensificación del eje de la carencia</p>	<p>El eje de la donación es relevante, pero el destinador sufre una inversión esencial. Destinador Siniestro. No encarna la Ley sino el goce sobre su aniquilación.</p>

<p>Plano de la narración: En el plano de la Representación todos los elementos de composición se subordinan para construir visualmente el sentido del Relato.</p>	<p>Plano de la representación: Disociación entre la representación y la narración: desconfianza hacia los valores de los relatos clásicos</p>	<p>Plano de la Representación y Plano de la Narración: sin densidad simbólica</p>
<p>Verdad del héroe sobre verosimilitud realista El héroe no tiene complejidad psicológica</p>	<p>Autor más que verdad o Héroe Caracterización psicologista del héroe: confusión de sus motivaciones</p>	<p>Lo real /la pulsión escópica No hay héroe, es reemplazado por el psicópata El acto está cargado de violencia</p>
<p>Modo constructivo en el que los diversos parámetros fílmicos configuran la puesta en escena como la escritura simbólica de la estructura misma del relato. Composición/Escenografía al servicio de construir el sentido del relato mediante operaciones metafóricas. No siguen criterios de continuidad realista.</p>	<p>Procedimientos de escritura que van al virtuosismo extremo.  Ostentoso uso cromático Refinada elaboración plástica, espejismos que cautivan la mirada Imagen fascinante del objeto de deseo</p>	<p>Conseguir una descarga emocional lo más intensa posible  Destinados a conducir la pulsión visual de sus espectadores Espectáculo de la mirada, de lo real</p>
<p>Plano/Contraplano (materializa el conflicto que estructura al relato).  Los planos confrontados que traducen visualmente el sentido del conflicto narrativo encarnado por los personajes  Oposiciones formales: Lumínicas, cromáticas, ángulos, fondo, etc.,</p>	<p>La puesta en escena, el montaje, la escenografía se constituye de forma autónoma en relación con el orden semántico. Se escribe la farsa de la representación.  Relato que pierde su espesor simbólico</p>	<p>El espectáculo, la mirada de lo real</p>
<p>Efecto diegético: sin seguir la exigencia de continuidad como lo fundamental, subordinada a una puesta en escena que asume la tarea de escribir la narración, no sólo a ilustrarla.  Invisibilización cámara y espectador. Narra desde el lugar de la Ley en el relato</p>	<p>Engaño al espectador, ilusión Predomina la mirada sobre el acto y la escritura sobre la narración  La posición de la cámara ya no puede garantizar la verdad o la mentira del personaje sino que lleva al espectador a experimentar un engaño.</p>	<p>Planos subjetivos y semisubjetivos que exhiben simultáneamente la posición del psicópata y de su víctima.  Se posiciona el ojo del espectador en la experiencia inmediata de lo real</p>

<p>Asume la posición del narrador del relato simbólico en una posición que se da en la narración en la figura del Destinador.</p>	<p>La experiencia del espectador se configura como la del trayecto de un espejismo visual sobre la que se hace una reflexión analítica sistemática.</p>	
<p>Ruptura de la continuidad formal destinada a crear el sistema de oposiciones formales que articulan la significación del relato</p>	<p>La imagen cinematográfica aparece ahora como espacio de la ficción imaginaria que despliega sus destellos en el relato, ya no es el espacio de la verdad simbólica del mismo.</p>	
<p>Posición tercera de la cámara: con respecto a las posiciones de los personajes que configuran la trama – Destinador y Destinario, Sujeto y Objeto, Héroe y Antagonista-</p> <p>Desde esta posición tercera desvelan su sentido las estructuras de las que ellos participan. Por esto mismo, la cámara coincide con las miradas de los personajes en ocasiones puntuales, por razones funcionales.</p>	<p>Se abandona la posición tercera para configurar una mirada seducida y atrapada en la representación, en ella el sentido del acto empieza a volverse dudoso.</p> <p>Respeto los procedimientos clásicos, pero exige el borrado de la presencia de la cámara</p>	<p>Posición del psicópata Y del punto de vista de los personajes</p>
<p>Sin lugar para la ambigüedad: la verdad de los actos de los personajes se evidencian a partir de que el espectador participa de una posición tercera del punto de vista de los personajes</p> <p>En general, en el film clásico, la cámara ocupa el lugar idóneo para hacer visible la palabra en su densidad simbólica, el gesto o el acto del personaje, que enuncia la cifra de su sentido.</p>	<p>La cámara se ubica haciendo énfasis en la ambigüedad</p> <p>Se aleja de los personajes en los momentos decisivos o interpone elementos visuales que empañan la mirada</p> <p>Miradas que señalan a la figura del enunciador del discurso. son miradas esporádicas que no constituyen un punto de vista exterior al universo narrativo por ser inconstantes</p>	<p>No hay distancia entre el espectador y la posición del psicópata o la posición de la víctima</p>

<p>El punto de ignición del texto se ubica en el momento de realización de la tarea, en ella se sostiene la narración ya que es el punto de encuentro de todas las figuras que participan de ella.</p> <p>En la tarea se funden las dos caras del texto narrativo: Encarna la ley del relato (contiene el conjunto del campo semántico del texto). En ella se anuncia el acto y momento de su realización.</p>	<p>El relato manierista se convierte en un espacio de ficción, en un juego de espejismos donde ningún acto encuentra su densidad</p> <p>El héroe se debilita y su pasión, la magnitud que prefigura la intensidad de su acto aguardado, cede paso a la melancolía</p>	
<p>Pues esto es lo específico del relato simbólico: que el acto, así entendido, alcanza su máxima densidad. En la misma medida en que una ley funda el sentido del acto, ella guía -y prefigura- el trayecto y el tiempo del héroe: el suyo no es tan sólo el acto necesario -aquél del que depende la supervivencia de la civilización- sino también, en el doble sentido del término, el acto justo: el que es necesario y el que se produce en el momento justo.<sup>46</sup></p>	<p>La debilidad del héroe se relaciona directamente con la incertidumbre que afecta a la figura sospechosa del Destinador y de la Tarea que le otorga.</p>	<p>No existe, en el filme postclásico un acto necesario, configurado por la palabra del padre simbólico. El acto de este tipo de relato está cargado de la violencia con la que participa en su aniquilación.</p>
<p>El final es necesario sea triste o feliz</p>	<p>En el final no hay realización de la tarea</p>	<p>No existe final. No hay clausura porque no hay estructura</p>
<p>Cruce del eje de la donación y el de la carencia. El acto convocado en la tarea, el de sostener la ley, al realizarse convoca a otro acto, el de poseer el objeto, es decir, el acto sexual.</p>	<p>Es el deseo no mediado por la ley y, por ello, carece de sujeción simbólica, está sometido a la fascinación del objeto de deseo seductor que controla su trayecto y que amenaza con desvanecerse como un puro espejismo</p>	<p>El nuevo Destinador ya no es simbólico, sino siniestro y, por lo tanto, la tarea que aguarda al héroe ahora trasfigurado en psicópata es negra.</p>

<sup>46</sup> Ibíd., p. 562

<p>La elipsis temporal y el fuera de campo son herramientas esenciales en el cine clásico por ser puntos inaccesibles para el espectador donde se sitúa lo real</p> <p>No es el Yo visual sino el inconsciente</p>	<p>Ficción imaginaria en la imagen cinematográfica, no es un espacio para la verdad simbólica.</p>	<p>No hay fuera de lugar es el espectáculo el que se muestra (la muerte, el actos sexual, la violencia)</p>
<p>Estructura de deseos en conflicto:</p> <p>lo esencial no es la aventura visual de los personajes sino la trama que narra los actos de ellos y que devuelve al espectador la cifra simbólica que funda su inconsciente</p> <p>cine de la articulación simbólica, de la construcción como deseo</p>	<p>Estructura de la carencia más que de la donación.</p> <p>La experiencia del espectador es la del trayecto de un espejismo visual.</p> <p>Sin héroe y sin un acto necesario se multiplican únicamente los juegos de seducción que ocupan su lugar.</p>	<p>Estructura del relato simbólico, deconstruida, violentada y así alcanzan su máxima densidad</p> <p>Cine de la fascinación visual</p>
<p>Experiencia de lo real:</p> <p>Lo real es su punto de ignición en torno al que se configuran el orden simbólico de lo masculino/femenino, el bien/mal, el orden/caos que da al acto su sentido. En tanto héroe cultural en el límite de lo real, donde se accede al goce, lo sostiene una palabra.<sup>47</sup></p>	<p>La creciente complejidad psicológica que compone la otra cara de la debilitación del acto narrativo se evidencia en un ostentoso uso cromático, en el que prima un juego formal dedicado a devolver los sutiles matices de la nueva complejidad psíquica de sus personajes.</p> <p>El cine de la contemplación</p>	<p>Experiencia de lo real:</p> <p>Cine de la pulsión escópica reclama la visión de lo real -y, esencialmente, de lo real del cuerpo, en todas sus aberturas, las del sexo como las de la herida y las de la muerte<sup>48</sup></p>
<p>Plantea con claridad la diferencia sexual: lo masculino y lo femenino, sujeto y objeto. El encuentro sexual se insinúa, se ubica en un espacio off después de la conclusión del relato, anunciado por el beso que generalmente cierra la narración</p>	<p>Se erotiza, pero desaparece la construcción simbólica del encuentro sexual y de la diferencia que lo configura.</p> <p>Sin héroe y sin un acto necesario se multiplican únicamente los juegos de seducción que ocupan su lugar.</p>	<p>Cuerpo real, cuerpo sexual</p>

<sup>47</sup> Ibid., p. 564

<sup>48</sup> Ídem

Certidumbre no suspense entendido en la configuración cognitiva de la narratividad como el mecanismo que genera incertidumbre sobre el desenlace del relato	Suspense acentuado	Intensos dispositivos de suspense que llevan al espectador a la experiencia del derrumbe del sentido.
Posición dominante del acto narrativo	Posición dominante del acto de escritura	Deconstrucción del relato y denuncia de las mascaradas de la representación

### 3.3. Trama y Fábula

El formalista ruso Boris Tomachevski plantea las diferencias entre fábula y trama, dos niveles narrativos presentes en la narración literaria y cinematográfica. A partir de la explicación sobre la elección del tema entendido como *aquello de lo cual se habla* en el texto, aclara que el tema es una unidad “compuesta por pequeños elementos temáticos, dispuestos en una relación determinada”<sup>49</sup>, es decir, ordenados de forma específica en dos clases, la primera a partir de un nexo causal-temporal que liga este material temático; la segunda, con hechos narrados de forma simultánea o en una sucesión sin el nexo causal interno.

Las pertenecientes al primer tipo, organizadas a partir de un nexo causal-temporal serían obras con fábula. Es decir, deben poseer tanto una ilación temporal, como causal. Tomachesvki afirma que “el tema de la obra con fábula constituye un sistema más o menos unitario de hechos derivados el uno del otro, y recíprocamente relacionados”<sup>50</sup> llama fábula al conjunto de esos acontecimientos en sus relaciones internas que se desarrolla, por ejemplo, al introducir personajes ligados por intereses y por diferente tipo de relaciones.

El desarrollo de la fábula se da en el paso de una situación<sup>51</sup> a otra en las obras con fábula que generalmente se construyen sobre la base de un conflicto, es decir, por un contraste de intereses entre los personajes. No obstante, la cadena de

<sup>49</sup> Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Akal/ Universitaria. Madrid 1982. P. 182.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, P.183

<sup>51</sup> Como las relaciones recíprocas de los personajes en cada momento preciso.

acontecimientos en los que se suceden los diferentes conflictos e intrigas (la lucha de los personajes dispuestos en diferentes grupos de acuerdo con sus intereses opuestos)<sup>52</sup> situados en un principio y un fin no es suficiente, es necesario darles un orden, distribuirlos literariamente en la obra, darles una estructura literaria a los acontecimientos, esto es lo que Tomachevski llama trama.

Con el fin de explicar mejor ambos conceptos, trama y fábula, Tomachevski plantea la posibilidad de dividir el tema en partes, puede existir un tema en la obra, pero también existe un tema en cada parte de la obra. El tema se divide entonces en unidades narrativas pequeñas, estas serían unidades temáticas que se pueden descomponer, pero hay otras que no pueden descomponerse, a este tema de una parte indivisible se le llama motivo. En última instancia cada frase tiene su motivo.

Los motivos, asociados entre sí, forman los nexos temáticos de la obra. “La fábula es el conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra”.<sup>53</sup> Asimismo, los motivos son heterogéneos, todos no tienen la misma importancia, al parafrasear la fábula de una obra queda en evidencia lo que se puede eliminar sin afectar la cohesión del relato y lo que es indispensable conservar para no desintegrar el nexo causal entre los hechos. Los primeros son los motivos libres y los segundos los ligados. Por lo anterior, en la fábula solo tienen importancia los motivos ligados, mientras en la trama pueden ser dominantes los motivos libres. Existe también otra clasificación de los motivos según su contenido de acción. Los que modifican la situación son dinámicos y los que no, son estáticos. Los libres generalmente son estáticos, pero no todos los estáticos son libres. “Los motivos dinámicos son los motores principales de la fábula, mientras en la organización de la trama pueden, a veces, exaltarse los motivos estáticos”.<sup>54</sup> Estos motivos estáticos se muestran en la trama como esenciales por su relación con otros motivos primordiales y todos ellos constituyen la trama.

---

<sup>52</sup> El desarrollo de la intriga o las intrigas paralelas lleva a la eliminación o a la creación de nuevos contrastes, pero al finalizar la fábula dichos contrastes se resuelven.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, P.186

<sup>54</sup> *Ibíd.*, P.188

### 3.3.1. Fábula particular

Asimismo, hemos considerado una división de la fábula global en fábulas particulares de acuerdo con lo planteado por Tomachevski, cuando considera los motivos como principio organizador de los personajes. Esto es, Los motivos organizados de acuerdo con las particularidades de cada personaje. En este sentido, los mismos motivos no sirven para todos los personajes, cada uno tiene aquellos que lo determinan. En tal caso, podemos organizar la fábula en relación con los motivos propios de cada personaje para identificar, en consecuencia, su fábula particular.

En la identificación de las fábulas particulares del texto fílmico encontramos la conformación de los conflictos y los deseos de los personajes en la historia relatada.

### 3.4. Enunciación y punto de vista

Jesús González Requena formula su teoría de la enunciación aclarando el sesgo existente en la teoría de la enunciación propuesta por Greimas que confunde al enunciador como productor del discurso y al enunciatario como responsable de la lectura y simultáneamente, los considera instancias producidas en el discurso.

Se llamará enunciador al destinador implícito de la enunciación (o de la «comunicación») distinguiéndolo así del narrador -equiparable al “yo”, por ejemplo- que es un actante obtenido por el procedimiento de desembrague e instalado explícitamente en el discurso. Paralelamente, el enunciatario corresponderá al destinatario implícito de la enunciación, a diferencia del narratario (por ejemplo: “El lector comprenderá que...”), reconocible como tal en el enunciado. Así entendido, el enunciatario no es solamente el destinatario de la comunicación, sino también el sujeto productor del discurso, al ser la «lectura» un acto de lenguaje (un acto de significar) muy similar al de la producción, propiamente dicha, del discurso<sup>55</sup>.

La diferencia, entonces, entre enunciador y enunciatario se da por ser figuras implícitas mientras que narrador y narratario son explícitas, es decir, inscritas en el

---

<sup>55</sup> A. J. Greimas & J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990, pág. 148.

enunciado. Lo anterior, lleva a la introducción de un autor implícito o enunciador que se supone diferente del autor real en tanto es una instancia discursiva, pero que termina confundido con el destinador del discurso. De la misma manera se confunde el enunciatario con el destinatario quien sería a su vez productor del discurso, esto es, entendida la lectura como un acto del lenguaje equivalente al de la producción del discurso.

Estos planteamientos se equivocan, según González Requena, al postular un sujeto como productor del discurso dado que siguiendo la línea de pensamiento formulada por Benveniste no hay sujeto productor del discurso, el sujeto es producido en el discurso, nace en el discurso.

El lenguaje está en la naturaleza del hombre, que no lo ha fabricado. Siempre propendemos a esa figuración ingenua de un período original en que un hombre completo descubriría un semejante, no menos completo, y entre ambos, poco a poco, se iría elaborando el lenguaje. Esto es pura ficción. Nunca alcanzamos al hombre reducido a sí mismo e ingeniándose para concebir la existencia del otro. Es un hombre hablante el que encontramos en el mundo, un hombre hablando a otro, y el lenguaje enseña la definición misma del hombre.<sup>56</sup>

El sujeto es producido en el discurso por lo que Benveniste habla de enunciación y no de sujeto de la enunciación, el primero como un proceso productivo en el que se da la conversión de lenguaje en discurso<sup>57</sup>, aún carente de sujeto. En el discurso se engendra el sujeto, “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque solo el lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de “ego”<sup>58</sup>. Lo que elimina al sujeto productor, pero aclara las relaciones entre el escritor que escribe, es decir, un autor real, con el escritor escrito, esto es, un autor implícito, un enunciador. El primero no es sujeto, es un cuerpo con conciencia, con inconsciente y atravesado por un deseo desconocido que se topa con el Lenguaje, allí nace el discurso del que surge, a su vez, un escritor escrito, un sujeto de la enunciación, reiteramos diferente al proceso sin sujeto que llamamos

---

<sup>56</sup> Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI. México. 1997. P. 180

<sup>57</sup> *Ibíd.*, P.175

<sup>58</sup> *Ídem*

enunciación<sup>59</sup>. Esta diferenciación de Benveniste entre enunciación y enunciado que separa la producción de su producto lleva a resaltar la confusión en Greimas quien afirma la existencia de un enunciador implícito cuando se ha aclarado que el sujeto nace en el discurso por lo tanto no existe ninguna dimensión productiva en el enunciador.

Greimas diferencia el enunciador del narrador al afirmar que el primero es un destinador implícito de la enunciación, mientras que el segundo, es decir, el narrador se equipara al “yo”, un actante instalado explícitamente en el discurso.<sup>60</sup> Lo anterior, nos remite a la diferencia entre un sujeto productor implícito y a un sujeto producido. Es necesario, dotar de un estatuto semiótico al sujeto productor e implícito diferente del sujeto explícito producido en el enunciado.<sup>61</sup>

Como se ha expresado, según Benveniste, sólo en el discurso encontramos constituido al sujeto, es decir, es ese “yo” en el acto del discurso individual en que es pronunciado y no tiene otra referencia más allá de la realidad del discurso: “el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua. Por poco que se piense, se advertirá que no hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así da él mismo sobre sí mismo”.<sup>62</sup>

Según González Requena, en el discurso se afirma como identidad el sujeto al decir “Yo”, ese yo aunque quede implícito también puede explicitarse, “tarde o temprano, acaba siempre por hacerlo: ¿no es esa la función de la firma, ese nombre escrito al final de la carta o al principio del libro que señala el hueco de un Yo latente en el discurso?”<sup>63</sup> Este señalamiento de un “escritor empírico” en la firma, no evita que en otro registro del discurso, se explicita el lugar del sujeto de la enunciación

---

<sup>59</sup> González Requena, Jesús. *Enunciación, punto de vista, sujeto*. 1987. P. 101. Consultado en línea en: <http://www.gonzalezrequena.com/resources/1987%20Enunciaci%C3%B3n%20Punto%20de%20Vista%20Sujeto2.pdf>

<sup>60</sup> A. J. Greimas, Semiótica. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos. 1982. P. 148.

<sup>61</sup> González Requena, Jesús. Op. Cit., P.102

<sup>62</sup> Benveniste, Émile. Op. Cit., p.183

<sup>63</sup> González Requena, Jesús. Op. Cit., P.102

producido en el discurso, pero encubierto en sus enunciados. La emergencia en la firma de un sujeto diferente del que dice “Yo”, le arrebató el papel de enunciador a este último.

La teoría de la enunciación así propuesta por González Requena conduce a reconocer tres factores. El discurso, producido por el proceso de enunciación como un macroenunciado que invoca un mundo o en el que está ausente un mundo que se pone en relación directa con el lugar de un sujeto. El sujeto de la enunciación como un lugar que se produce en el discurso gracias al proceso de la enunciación. La enunciación como proceso (con ausencia de sujeto) desencadenado por el entrecruzamiento de un cuerpo (el del hablante empírico) con el Lenguaje y en el que se produce un discurso en el que se halla prefigurado el lugar de un sujeto.<sup>64</sup>

El efecto de sentido del discurso es el lugar de la construcción de la subjetividad, el sujeto producido por la enunciación, sujetado al discurso se inscribe bajo las formas de enunciador y enunciatario.<sup>65</sup>

Así, de acuerdo con González Requena, todo discurso puede apreciarse desde tres puntos de vista:

1. Como un conjunto de información sobre un mundo dado (referencial, ausente y, por tanto, invocado).
2. Como un conjunto de marcas del sujeto, dado que el discurso contiene un mundo dicho y, al hacerlo, instituye el lugar de un sujeto que parece decirlo.
3. Como un conjunto de marcas de la enunciación, dado que el discurso es un conjunto de significantes que ocupan el lugar de un mundo enunciado.

[...] ya en el ámbito de una teoría general del Lenguaje, estos tres aspectos pueden ser reagrupados en dos grandes dimensiones:

1. y 2. La dimensión comunicativa, en la que el discurso actúa como mensaje sometido al código y portador de información (mundo enunciado) y que circula entre sujetos (punto de vista).
2. y 3. La dimensión textual en la que el discurso se ofrece como trabajo del lenguaje, es decir, como escritura, como espacio de una productividad —de una creatividad, si así se

---

<sup>64</sup> González Requena, Jesús. Op. Cit., P.103

<sup>65</sup> *Ibíd.*, *Ibíd.*, P.175

prefiere— en la que la subjetividad nace y, por ello mismo, donde la ilusión del sujeto puede ser evidenciada (despliegue de la subjetividad, multiplicidad de los puntos de vista).<sup>66</sup>

En el texto artístico interesa especialmente la dimensión textual como el espacio de productividad en el que la subjetividad nace, por lo tanto, donde la ilusión del sujeto puede evidenciarse.

Es necesario ahora dar un nuevo paso hacia delante y reconocer a estos dos sujetos —y a todos aquellos que estén inscritos en el texto como narradores, como escuchas, como lugares de una mirada o, incluso, como personajes— como las figuras donde la subjetividad se despliega de manera rica, compleja, múltiple e incluso contradictoria. Sólo así podremos acceder al texto como un espacio donde, más allá del cierre del sujeto comunicativo, la experiencia de la subjetividad se despliega en múltiples voces. Aun cuando ninguna soberana, todas esas voces me hablan y yo —escritor o lector—, más allá de todo reconocimiento, me descubro en ellas. Porque el texto es, después de todo, un lugar donde puede accederse a un determinado saber.<sup>67</sup>

Las figuras que inscriben la subjetividad en el texto representativo y en el texto narrativo construyen los diversos puntos de vista.

En la representación se juegan tres factores, un algo exterior, es decir, el mundo enunciado; un nuevo objeto, esto es, el discurso representativo; y, finalmente, una distancia que separa la representación de lo representado. En el discurso representativo esta distancia puede resaltarse o parecer inexistente, de acuerdo con dos factores que intervienen en la inscripción de esta distancia fundadora en la representación. La emergencia de la escritura como el trabajo que se genera en el proceso de enunciación y la emergencia del sujeto de la enunciación, en quien se deposita la subjetividad mediante un punto de vista presente con un sesgo del enunciado. En la enunciación se reconocen dos políticas textuales: la que intenta borrar las huellas de la enunciación y del trabajo de la escritura; y la que las pone en evidencia, es decir, la que subraya la condición semiótica de la representación.<sup>68</sup> Según González Requena, el primero mantiene la verosimilitud del enunciado (de acuerdo con cada género y cada período histórico); el segundo caso, introduce todo lo que sea inverosímil en el enunciado y tiene como efecto la inscripción del proceso

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*, Págs.104-105

<sup>67</sup> *Ibíd.*, P.107

<sup>68</sup> *Ibíd.*, P.108

de enunciación. La escritura trabaja en las fronteras del lenguaje y el escritor debe escapar a la convención para escribir su cuerpo y su deseo en el texto. Lo que le exige desplazarse del mundo de las convenciones en que se reconoce como sujeto para quizá ser malentendido o despreciado al escribir su deseo en el texto. El proceso de enunciación en la escritura, como trabajo del lenguaje inicia en la quiebra del sujeto preexistente para depositarlo al final cuando queda establecida la clausura del texto. En este vacío aparece el sujeto como el lugar de unas pocas miradas y para llenarlo será necesario que un nuevo cuerpo, este es, el lector o espectador, tome su lugar. En el lugar del sujeto de la enunciación, entonces, encontramos dos instancias, enunciador y enunciatario, no obstante, éste último sólo es relevante por ser un marco de referencia para el yo o enunciador.

De acuerdo con las modalidades de inscripción del sujeto en el discurso se distingue la enunciación subjetiva y la enunciación no subjetiva. Todo discurso contiene una firma, por su parte, todo enunciado al suponer una elección entre otros posibles que son infinitos, dibuja un sujeto que parece decirlo. Así, el discurso sería igual a la firma más el enunciado y el enunciado igual al yo más el mundo. Por lo tanto, los lugares establecidos para el despliegue de la subjetividad son la enunciación en el discurso, donde se encuentra el sujeto más el enunciado, y en el otro nivel, el sujeto más el mundo. En la enunciación no subjetiva el yo del enunciado, se halla implícito por lo que se le atribuye al yo de la firma, es decir, ambos (yo del enunciado y yo de la firma) se sincretizan en un único sujeto. En la enunciación subjetiva surgen dos formulaciones diferentes, la firma se identifica con el yo del enunciado (se sincretizan en un sujeto) o se instituye una distancia entre la firma y el yo enunciado como es frecuente en los discursos literarios.<sup>69</sup>

González Requena diferencia la enunciación de la narración, esta última instancia no pertenece al proceso de producción del discurso sino a lo narrado en el relato. También la narración puede ser analizada con tres factores semejantes a la representación. Algo exterior (mundo narrado); un nuevo objeto (el discurso

---

<sup>69</sup> *Ibíd.*, Págs. 111-113

narrativo) y la distancia (que separa la narración de lo narrado).<sup>70</sup> Esta distancia se explicita o se borra de acuerdo con dos cuestiones, la enunciación (y la escritura) y el sujeto (narrador). El sujeto (narrador) emerge a través de los puntos de vista actualizados, además de las elecciones narrativas operadas por la enunciación. La enunciación introduce el Yo y el Tú; el relato introduce también un nuevo lugar para el sujeto en la forma de personaje. Es el *Él* que indica un lugar múltiple en el que pueden surgir variados personajes de nuevos lugares para desplegar la subjetividad. Aunado al tiempo de la enunciación y desplazado en referencia a él, introduce el tiempo del enunciado. Surge el tiempo en una línea en la que el sujeto puede sufrir transformaciones y multiplicar las formas de subjetividad. De acuerdo con el relato articulado en enunciación no subjetiva o en el relato con enunciación subjetiva. Es decir, cada tipo de relato sitúa tanto las transformaciones del personaje a lo largo del relato y marca los lugares de los diversos personajes en la ficción.

#### 3.4.1. Punto de vista en la Narrativa fílmica

González Requena establece que el intento por llevar este sistema a cualquier tipo de relato, evidencia que la enunciación no subjetiva es manejable en cualquier manifestación discursiva, pero la enunciación subjetiva ligada al Yo no tiene equivalencia en el discurso icónico. Lo que abre múltiples posibilidades porque el relato icónico sí se acompaña de enunciados verbales en los que se puede enunciar el yo. Así las cosas, en el cine se requieren dos signos diferentes para la enunciación subjetiva, el Yo que queda articulado en el signo lingüístico “yo”, y el *Él que* se presenta en un signo icónico como la imagen del personaje. En consecuencia, esta se da en la voz en off (yo), pero el narrador se va callando y borrará su presencia que sólo aparecerá esporádicamente. Incluso, el espectador puede llegar a considerarlo como una enunciación no subjetiva, toda vez que esa voz en off desaparezca hasta borrar la presencia de la enunciación subjetiva. Asimismo, el Yo que dice hablar puede ser diferente de la firma y del personaje. Un narrador independiente de la firma que no está inscrito como personaje en la ficción.

---

<sup>70</sup> *Ibíd.*, P. 114

En la enunciación no subjetiva, el personaje articula enunciaciones subjetivas de segundo grado que multiplican las posibilidades y lleva a conectar ambas fórmulas de enunciación. Estos son, de acuerdo con la propuesta de González Requena, los lugares desde lo que en un texto narrativo alguien dice tomar la palabra para contar desde un punto de vista los diferentes acontecimientos.<sup>71</sup>

#### 3.4.2 .La narrativa fílmica, el punto de vista desde los personajes: subjetivo, semisubjetivo y no subjetivo

González Requena establece que la diferencia entre los sujetos que dicen hablar y los que son hablados (personajes) radica únicamente en la posición y el desplazamiento porque los personajes también hablan y cuentan historias. En el relato todo se organiza en torno a un saber sobre los acontecimientos, el narrador cuenta porque los conoce; el narratario escucha para conocerlos y el personaje es la encarnación de ese saber, actúa y padece el acontecimiento. Todo acontecimiento está atado a un personaje, a un punto de vista o a varios porque está expuesto a unas transformaciones en el tiempo. En consecuencia, el personaje es objeto de un saber y, a la vez, está vinculado a ese saber lo que deriva en un segundo nivel de la articulación del punto de vista narrativo. Los diferentes puntos de vista en el relato responden a las preguntas ¿quién cuenta?, ¿quién escucha? Y ¿quién se halla implicado? Las primeras dos relacionadas con el narrador y la tercera con los personajes<sup>72</sup>.

Debido a que toda fábula (acontecimientos con nexos lógico-temporales) se ordena en una trama (concreta distribución y ordenación de los acontecimientos que conforman la fábula), los acontecimientos llegan al espectador en un determinado orden a través de determinados puntos de vista. Es decir, no todos los puntos de vista implicados en el filme son actualizados, sólo los de los personajes presentes en una determinada situación tal como se le presenta al espectador. Estos puntos de vista actualizados logran que el espectador acceda a los acontecimientos

---

<sup>71</sup> *Ibíd.*, Págs. 121-124

<sup>72</sup> *Ibíd.*, Págs. 125-126

narrativos. De allí surgen diferentes relaciones entre el espectador y el personaje en función de la información narrativa<sup>73</sup>. Todo punto de vista actualizado media en el acceso del espectador al acontecimiento que dependerá, a su vez, del grado de acceso del espectador al punto de vista del personaje y del sentido que el acontecimiento tiene en el personaje. Es decir, cuando el espectador posee la suficiente información para comprender el sentido que dicho acontecimiento tiene para este personaje, el punto de vista es accesible, de lo contrario será inaccesible. El acceso está mediado por la presencia del personaje, esto es, el punto de vista actualizado. Asimismo, de acuerdo con las nociones de fábula y trama es posible que se elida cierta información en la segunda que afecte la accesibilidad del espectador al punto de vista del personaje implicado, pero no actualizado. La accesibilidad nace de la ruptura del orden lógico de la fábula. En estos casos, en los que el espectador accede solo al acontecimiento, puede poseer la información para anticipar su efecto en el personaje o no. Así, estaremos en presencia de un punto de vista implicado (no actualizado) accesible para el lector o inaccesible para el mismo<sup>74</sup>.

Mientras en el ámbito de la narración la subjetividad se despliega en el saber; en el de la representación fílmica lo hace en el mirar.

En la representación fílmica la subjetividad se despliega en el mirar. En el cine, cuando no se usa la palabra, la ilusión del sujeto fundador puede quedar expuesta. De forma contraria a la literatura cuando el sujeto que firma se inscribe en el enunciado al decir “yo”, así el proceso de enunciación que lo genera, parece ocultarse. En el cine, entonces, no hay equivalencia al “yo”, especialmente cuando no hay palabras. En el lenguaje verbal cualquier enunciado puede formularse de modo subjetivo, pero en el cine aunque todo plano contiene el lugar virtual de una mirada, no puede explicitarse. El yo remite al lugar de una subjetividad, pero en el cine ese yo no puede mirarse mirar, mientras en la literatura el signo “yo” puede sincretizar al sujeto de la enunciación y al del enunciado.<sup>75</sup>

Al intentar mirarse, el que mira encuentra una cámara, un artefacto ocupa el lugar del sujeto que no puede verse mirar. Sin sujeto que mira, el proceso de enunciación

---

<sup>73</sup> *Ibíd.*, Págs. 126-127

<sup>74</sup> *Ibíd.*, P.127

<sup>75</sup> *Ibíd.*, P. 131

ocupa su lugar por ser algo anterior a todo sujeto. Únicamente por la mediación de la palabra, el cine conoce la enunciación subjetiva.

Incapaz de decir « yo », todo gesto que en el film pretenda explicitar el vértice de la mirada conduce a la emergencia de la escritura. Por lo que los enunciados sólo podrán subjetivizarse en segundo grado —para un primer grado necesariamente impersonal—: apelando a esa mirada segunda que es, ya en el ámbito de la narratividad fílmica, el personaje<sup>76</sup>

En la representación, en el nivel de la puesta en escena, es donde se articulan los puntos de vista en el plano subjetivo y semisubjetivo “Fundados en el *raccord* de mirada, en una dialéctica incesante entre el que mira —designado por un enunciado no subjetivo— y el objeto de la mirada, remiten la visión a un personaje que la ancla como punto de vista”.<sup>77</sup> Es el nivel específico del despliegue de la subjetividad en el que se teje el juego de las miradas, de acuerdo con la multiplicación de los puntos de vista plano a plano.

En conclusión, como explica González Requena<sup>78</sup> los textos audiovisuales construyen el punto de vista en tres ámbitos, el narrativo, el visual y el auditivo. En consecuencia, en una misma escena se puede manifestar simultáneamente el punto de vista narrativo de un personaje, el punto de vista visual de otro y el punto de vista auditivo de un tercero. Los tres aspectos de modalización de lo narrado por la focalización se dan por medio del saber, la mirada o la escucha de una particular instancia narradora o algunos personajes específicos de la narración.

El punto de vista narrativo se determina por la relación entre la información sobre los acontecimientos de la narración que posee el espectador y la información de los personajes, es decir, la relación entre lo que sabe el espectador en cada momento y quién comparte ese saber.

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, P.132

<sup>77</sup> *Ibíd.*, P.133

<sup>78</sup> *Montaje y punto de vista*, en *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen: 1ª Parte. El Discurso Audiovisual y los registros de la Imagen, Capítulo 5: Puesta en Escena*, [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com), 2013

El punto de vista audiovisual y acústico se determina por la relación entre la información de este tipo en el universo narrativo y sus acontecimientos de la que dispone el espectador durante el relato y la que poseen los personajes implicados. Esto es, lo que ve y escucha el espectador de los acontecimientos narrados y con quién comparte esa mirada o audición.

El punto de vista visual, argumenta González Requena<sup>79</sup> está determinado por la puesta en escena y plantea la relación de la mirada del espectador con la mirada de los personajes de la narración. Es posible que se configure visualmente la escena distanciada del punto de vista de los personajes o, al contrario, que lo muestre con mayor o menor intensidad. Los planos subjetivos y semisubjetivos son los operadores textuales de los puntos de vista de los personajes. Asimismo, los raccords de miradas muestran la relación entre el personaje que mira y el objeto de su mirada, de manera que remite la visión del espectador a la del personaje. Las posibilidades son numerosas en la puesta en escena: ausencia de punto de vista, puede remitirse a unos u otros puntos de vista de diferentes personajes, al de uno en particular, múltiples posibilidades con juegos ambiguos por raccord de mirada a posteriori que establece el carácter subjetivo o semisubjetivo de un plano de manera retardada. Sin olvidar las posibilidades de la interacción del punto de vista visual con el punto de vista narrativo.

---

<sup>79</sup> Ídem

#### 4. Propuesta metodológica

Nuestra metodología de análisis para el estudio de *El secreto de sus ojos* parte de la Teoría del texto al considerar el texto artístico como un espacio de la experiencia para el sujeto, uno que nos depara una descarga emocional singular que nos moviliza como espectadores. Un espacio en el que se construye la subjetividad y el cual para ser analizado en profundidad requiere una lectura detallada, un delectamiento del texto audiovisual que dé cuenta de los diferentes elementos que lo componen. El análisis textual como procedimiento metodológico derivado de la Teoría del Texto no excluye otros procedimientos que aporten al conocimiento del filme objeto de estudio, por lo tanto, no excluye las contribuciones del psicoanálisis, la historia del cine, la semiótica, el formalismo, el estructuralismo y la filosofía, entre otros.

Asimismo, hemos sustentado este estudio en la Teoría del relato, que plantea con claridad los modos de representación del cine estadounidense, de acuerdo con sus procedimientos de escritura fílmica, así como, de sus formas narrativas, en tres categorías: clásico, manierista y postclásico.

Dicha teoría ya ha establecido dos modelos del relato, uno determinado por el eje de la carencia y, el otro sustentado en el eje de la donación. También ha señalado que la presencia de cualquiera de estos ejes constituye ya un relato, pero que es necesario que ambos se crucen para afirmar que estamos ante un relato simbólico. De acuerdo con lo anterior, para identificar si *El secreto de sus ojos* es un relato simbólico debemos determinar si en él están presentes ambos modelos y, en consecuencia, una vez establecido el tipo de relato, podremos concluir si se trata de un filme clásico, manierista o postclásico.

A partir de estos postulados- explicados en los fundamentos teóricos de este trabajo- proponemos un estudio basado en un método deductivo centrado en una perspectiva teórica determinada: la Teoría del texto y, su derivación, la Teoría del

relato desarrollada por Jesús González Requena. Desde este enfoque teórico encontramos pertinente la metodología del análisis textual también promovida por González Requena, que nos permite realizar una exposición detallada de las secuencias mecánicas del filme. Una vez completada la segmentación del texto procedemos a su delectamiento, es decir, a su lectura al pie de la letra para el análisis exhaustivo de la obra y así tratar de desentrañar su sentido.

Dicho de otra forma, el análisis textual nos procura las herramientas metodológicas para establecer por qué este filme nos ha convocado como espectadores. Dada su rigurosidad en el delectamiento, es la metodología más apropiada para identificar en la película aquello que ha despertado nuestro interés a partir de nuestra experiencia como sujeto espectador. Ese es el inicio de nuestro análisis que exige la relectura del texto, además del delectamiento minucioso del mismo para intentar comprender la fascinación, el retorno al texto y a la experiencia que nos depara, Jesús González Requena explica en su sitio web:

La diferencia entre delectar e interpretar es sencilla; son dos actividades opuestas: se interpreta para deshacerse de la letra -ese es el vicio hermenéutico.

El analista es antes un filólogo que un hermeneuta: busca restituir el texto en su literalidad. Al ver una gran película, chocamos con la experiencia real que en ella ha dejado su huella, tanto con las operaciones simbólicas que han logrado dar forma a esa experiencia. Y sí, cierto: analizar una película es analizarnos: analizarnos en esa película que nos toca. ¿Que cómo acceder a los contenidos inconscientes que ahí se encuentran movilizados? Ni más ni menos que delectando<sup>80</sup>.

#### 4.1. Pasos de la propuesta metodológica

En busca de respuestas para los cuestionamientos que *El secreto de sus ojos* nos suscita, empezamos por construir una *Sinopsis del filme*, esto es, un resumen detallado en secuencias mecánicas y dispuestas en el orden de la trama. En esta *Sinopsis* se encuentra la información completa de todas las secuencias mecánicas que componen el filme sin discriminar la importancia de su contenido en relación

---

<sup>80</sup> Jesús González Requena, *Edipo II. Del odio a la promesa*. Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2015/2016, sesión del 30/10/2015 (1) Universidad Complutense de Madrid, de esta edición: gonzalezrequena.com, 2016

con el objetivo principal de esta tesis. Aspecto que sí tendremos en consideración en el paso siguiente, cuando procedemos con el delectamiento solo de las secuencias más relevantes en los aspectos estudiados en esta tesis: rasgos de la escritura audiovisual y de la estructura narrativa.

Esta lectura detallada la conseguimos a través del visionado plano a plano y a la descripción minuciosa de la obra audiovisual: puesta en escena, trabajo de cámara, luz, montaje, sonido, música, vestuario, acciones y diálogos. El análisis textual arroja como resultado el estudio de los aspectos más relevantes del mismo tanto en lo relativo a sus rasgos en su estructura narrativa como en su escritura audiovisual.

En aras del rigor en el estudio, ya que hemos ordenado el filme en un resumen detallado, es decir, una *Sinopsis*, en el orden de la trama, procedemos también a aislar las fábulas del filme. En este sentido, nos servimos de las aportaciones de Tomachevski cuando afirma que cada personaje está caracterizado por unos motivos que le son propios, en consecuencia, una manera para clasificar los motivos es orientarse por su pertenencia a un personaje en específico alrededor del cual se organizan. Lo anterior, nos permite aislar una fábula particular de cada personaje para conocer los motivos que lo conforman y su relación con los otros actantes. En este caso, identificamos dos fábulas que reúnen dos grupos de personajes relacionados entre sí, de acuerdo con la división temporal –presente y pasado- y con su relación en la investigación del crimen. La fábula principal es la de Benjamín Espósito, Irene Menéndez Hastings y Pablo Sandoval. La secundaria, la de Ricardo Morales, Liliana Colotto e Isidoro Gómez. De esta forma, podemos comparar la trama y las fábulas particulares a partir de los encuentros y desencuentros de la vida de estos personajes, además de las particularidades narrativas como son el planteamiento de dos tiempos en la historia que se cruzan y los sucesos de la fábula que se repite en diferentes secuencias de la trama.

Después, de esta segmentación emprendemos la descripción del contenido audiovisual o delectamiento -*Análisis textual del filme*- y los hallazgos que arroja

este estudio detallado de las secuencias más importantes. El análisis textual nos ofrece informaciones relacionadas con la enunciación y el punto de vista subjetivo, semisubjetivo o no subjetivo de acuerdo con las modalidades de inscripción del sujeto en el discurso y las marcas del sujeto de la enunciación. Estas instancias son relevantes para entender la construcción del saber del texto y cómo el espectador tiene acceso a este. En consecuencia, identificamos ante qué tipo de relato nos encontramos en la medida en que también se explicita o se borra la distancia que separa la narración de lo narrado de acuerdo con la enunciación y el sujeto.

El paso siguiente, es identificar los conflictos, los deseos y las tareas que se establecen entre los personajes del filme. La segmentación realizada es útil para un estudio narratológico desde la Teoría del Relato propuesta por González Requena, como un importante aporte a la mencionada disciplina. Llevamos, entonces, a cabo un análisis narratológico de la estructura simbólica del relato. Nos centramos en analizar el filme en el nivel narrativo a partir de los trayectos de los personajes, de acuerdo con el eje de la carencia y el de la donación para identificar los rasgos que lo configuran como un relato clásico. En este caso, además, realizamos el análisis a partir de la identificación de dos bloques de tareas y dos de deseos en función de dos personajes principales, Espósito y Morales que cumplen roles múltiples en relación con el eje de la donación y el de la carencia. Finalmente, describimos la estructura a partir de las fases de la donación y de los actos decisivos que conforman la peripecia narrativa de Benjamín Espósito y Ricardo Morales como héroes del relato.

Pero permítasenos volver al asunto de la experiencia para concluir nuestra elección de esta apuesta teórica y metodológica. A raíz del deseo de retornar al texto y a la sensación que nos había causado, nos interesamos en comprenderlo, en desentrañarlo hasta conseguir articular una explicación satisfactoria de la fascinación que nos procura. Esta posibilidad la vislumbramos al acercarnos a los postulados de González Requena, al introducirnos en las nociones de la Teoría del

Texto (lo real, lo simbólico, lo imaginario, el sujeto) y reconocer allí nuestra propia experiencia de lo real en el filme.

Nuestra deducción lógica fue que si la Teoría del Texto y la Teoría del Relato nos ayudaban a poner en palabras nuestra experiencia, esa misma experiencia o una similar la habrían vivido otros espectadores, por lo tanto, podríamos ofrecer una respuesta también a sus inquietudes, una mejor comprensión de la obra que los auxiliara en su conocimiento de ella. En consecuencia, ante el deseo de desentrañar lo que en el filme suscita nuestra fascinación y la de otros espectadores, hemos realizado un análisis textual con la intención de articular una explicación satisfactoria de ésta

## 5. Análisis del filme

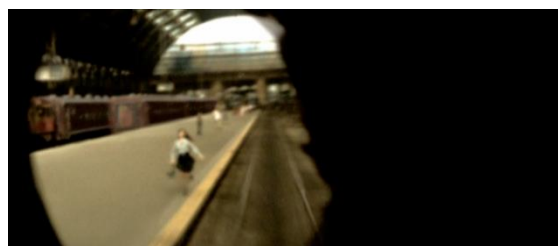
La siguiente sinopsis constituye una precisa segmentación del flujo audiovisual realizada con la intención de dar cuenta, paso a paso, de los contenidos relevantes de la narración tal como los va conociendo el espectador. Esta fragmentación adopta el criterio de la secuencia mecánica entendiendo ésta como una unidad definida por cada cambio de espacio o de tiempo.

La segmentación en secuencias mecánicas contribuye a la realización de un trabajo detallado que facilite el estudio del texto fílmico en el análisis textual de la obra y de sus modos del relato desde la Teoría del Relato y la Teoría del Texto.

### 5.1. Sinopsis del filme *El secreto de sus ojos*

#### 1. Despedida:

Un hombre de mediana edad, alto, de cabello oscuro y ojos claros acompañado de una mujer joven, de largo cabello castaño y ojos aceituna están en una estación de tren. Se escucha una música de fondo, se trata de una melodía de piano. El hombre toma la maleta y camina hacia el vagón. Sube a un vagón, mira a la mujer desde la puerta, entra y el tren inicia su marcha. La mujer corre hacia el tren, acerca su mano a la ventanilla en la que se encuentra el hombre, él posa su mano en el vidrio. El tren continúa su andar y el hombre corre a la puerta trasera del tren. La figura de la chica en el andén se hace cada vez más pequeña.



## 2. Intentos de Inicio de la novela:

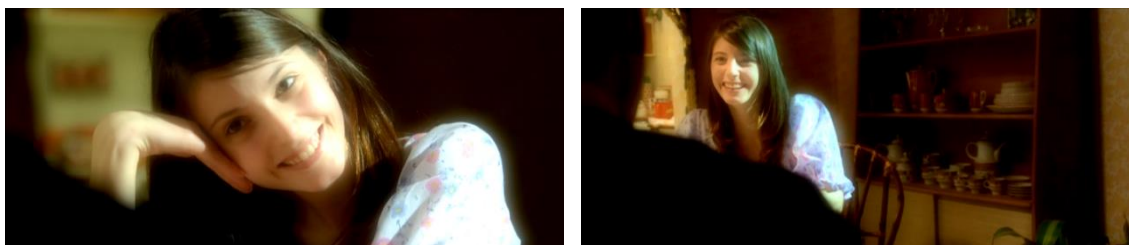
El hombre de la secuencia uno -su cabello, su barba han encanecido y usa lentes- sentado en la mesa de un salón comedor escribe en un cuaderno. En la hoja se lee “él también corrió veloz hacia el final del tren y vio cómo ella, toda su figura que hasta ayer era gigantesca, se achicaba en el andén hasta quedar pequeña a sus ojos pero cada vez más grande en su corazón”.



Tacha lo escrito y empieza una nueva página. Escribe: “El 21 de junio de 1974”

## 3. El desayuno:

Vemos a una mujer que está en camisón, es una chica joven y hermosa, de cabello oscuro y tez clara, bebe de un pocillo y sonríe. Un hombre la acompaña, está sentado de espaldas a la cámara, frente a la chica. Ella lo mira, le habla, pero no oímos lo que dice, ella, va y viene de la mesa a la cocina. Vemos las manos del hombre que endulza su bebida con un terrón de azúcar y esparce mermelada sobre unas tostadas. Ella sonríe y come tostadas. Simultáneamente una voz masculina continúa narrando “fue el último día que Ricardo Morales desayunó con Liliana Colotto...” Una música instrumental acompaña la escena sólo escuchamos la risa de ella en el fondo y la voz del hombre que narra en primer término.



*“El 21 de junio de 1974 fue el último día que Ricardo Morales desayunó con Liliana Colotto y durante el resto de su vida recordó cada detalle de esa mañana. Planearon sus primeras vacaciones, tomaron té con limón debido a su persistente tos que él endulzó con ese terrón y medio de azúcar, según su costumbre recordaría para siempre ese dulce de grosella con frutas de verdad que nunca más probó su sonrisa,*

*esa sonrisa recién amanecida que se fundía con un rayo de sol que caía sobre su mejilla izquierda y que ahhhgg”*

4. Nuevo intento de escritura:

Vemos nuevamente al hombre que escribe. Arranca la página del cuaderno y la arruga mientras hace un sonido gutural, lanza el papel y empieza una nueva página.



5. La violación:

Vemos que, sobre una cama, un hombre joven arranca la ropa interior a la chica que vimos desayunando. Ella está golpeada, grita “no”, llora. El hombre, al que nunca le vemos el rostro, se desnuda mientras se mantiene sobre ella y la sujeta contra la cama. Ella continúa llorando y suplicando “no, por favor” después de que el hombre la toma por la fuerza, se escucha la respiración agitada del hombre y el crujir de la cama.



Mujer: “No, por favor, por favor”

6. Un mal recuerdo:

El hombre que escribe cierra los ojos lentamente, así los mantiene por un momento. Durante varios segundos continuamos escuchamos el llanto de la chica de la secuencia anterior en segundo término, el hombre se quita los lentes y despacio toma la hoja para arrancarla del cuaderno con suavidad, la dobla y la hace a un lado. En un plano general lo ubicamos en la mesa del salón comedor, iluminada por lámparas a los costados.



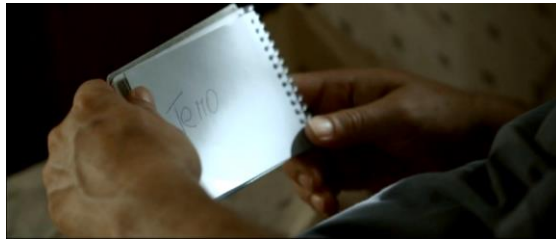
7. Ejercicio de escritura en la noche:

El hombre mayor se despierta en medio de la noche, enciende una lámpara junto a su cama y escribe algo en una libreta que está sobre la mesa de noche, apaga la luz.



8. Temo:

Suena un despertador, es de mañana, el hombre de la secuencia anterior se levanta, mira el papel, está escrita la palabra "Temo".



9. Tribunales:

El hombre sale de un taxi y cierra la puerta, lleva una carpeta en sus manos. Empieza a subir por las escaleras de un gran edificio blanco.



#### 10. Pasillo de Tribunales:

El mismo hombre camina por un amplio pasillo, en dirección contraria viene una chica joven que también lleva unas carpetas en sus manos. El hombre le habla. La chica lo interrumpe para contestarle. Ambos continúan su camino.



Hombre: “*Se abrieron las puertas del cielo que se escapó...*”<sup>81</sup>

Chica: “*Espósito*”

Hombre: “*Chao, nena*”

#### 11. ¿Está la doctora?

Espósito entra por una puerta y saluda de mano a un guardia de seguridad sentado detrás de un escritorio. Le pregunta si está la doctora y el otro le responde afirmativamente. Ambos bromean sobre lo cómodo que se ve el guardia sentadito detrás del escritorio. El guardia se ríe y responde con un insulto en broma.



#### 12. Se abrieron las puertas...

Espósito continúa por otro pasillo, se encuentra a otra chica que revisa unos documentos mientras camina. Él le habla a la chica y se calla abruptamente. La chica no lo mira, él se detiene frente a una puerta, se acomoda el traje y abre.

---

<sup>81</sup> Espósito intenta decir un halago “¿se abrieron las puertas del cielo, que se escapó un ángel?”.



Espósito: “se abrieron las puertas...”

### 13. Despacho de Irene:

Desde adentro vemos a Espósito que abre la puerta y saluda a la mujer. Es la misma mujer que vimos en la primera secuencia corriendo tras el tren, está sentada en un escritorio y revisa unos documentos. Lo mira sorprendida y se levanta para saludarlo con un beso en la mejilla. Su apariencia es otra, es mayor, lleva el cabello más corto y usa lentes. Ella lo invita a un café, lo presenta a un empleado, dice que el hombre es Benjamín Espósito, recién jubilado del Palacio. Mientras toman el café, Espósito le habla de su proyecto de escribir una novela sobre la causa de Morales. Ella se dirige a un armario de la oficina, trata de bajar algo pesado y le pide ayuda a Espósito. Espósito se acerca y toma una antigua máquina de escribir, pregunta si le habrán arreglado la A. Intenta escribir la letra, se da cuenta de que aún está dañada.



Espósito: “su alteza”

Espósito dice que no sabe por dónde empezar la novela. Ella le sugiere que inicie por lo que más recuerda, por aquello que más veces pensó durante los veinte años que han pasado. El volumen de su voz va disminuyendo. Empieza a escucharse una voz masculina: “a ver muchachos, atiéndanme, les presento a su nueva jefa, recién recibida...”

#### 14. La nueva secretaria flashback:

Vemos en el mismo juzgado a la mujer con un aspecto más joven. Es presentada por un hombre mayor a otros dos empleados; uno de ellos es Espósito, quien también es más joven y la mira sonriente. Ella es Irene Menéndez Hastings, abogada recién graduada. El otro hombre es Pablo Sandoval, oficial pre-primero del juzgado. Su imagen está desenfocada, no lo vemos con claridad. El hombre mayor es el Juez.



Juez: *“A ver muchachos, atiéndanme, les presento a su nueva jefa, recién recibida con honores de Harvard...”*

#### 15. Empezar por el principio:

Vemos nuevamente a Espósito y a Irene con aspecto mayor, en la oficina en el mismo punto que nos quedamos en la secuencia 13. Ella llama su atención porque él se ha quedado distraído. Él dice que se le ocurren muchos comienzos, pero no sabe si tienen que ver con la historia. Ella le sugiere que empiece por el principio.



#### 16. Un ángel vestido de luto:

Vemos un escritorio lleno de documentos, un hombre cose un legajo de hojas. Suena el teléfono y el hombre contesta con una broma, es Pablo Sandoval, pero lo vemos desenfocado. En un segundo escritorio está sentado Espósito, luce joven. Llega un jovencito para informarle que llamaron por un caso de homicidio, Espósito dice que es el turno de la Secretaría 18. Entra Irene Hastings, luce joven y va vestida de negro. Sandoval le hace un cumplido. Ella continúa su camino a la siguiente oficina. Espósito bromea con Sandoval sobre Irene, no entiende cómo Sandoval es capaz de decirle un halago, porque él quiere decirle algo y no le sale. Sandoval menciona que para él es más fácil porque no está enamorado de ella. Espósito dice que él tampoco lo está. Regresa el joven empleado, dice que le han dicho que el caso les corresponde a ellos. Espósito se levanta y se pone el saco y sale del despacho



Sandoval: “señorita secretaria, ¿se ha muerto un santo el día de hoy?”

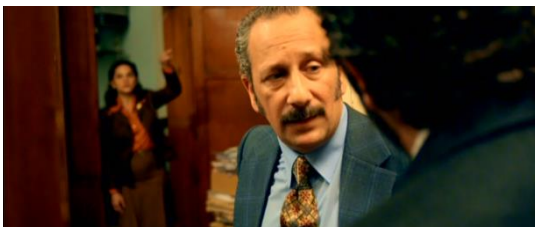
Irene: “¿por?”

Sandoval: “*porque veo un ángel vestido de luto*”

Irene: “*Ah, no, es un método que usamos los ángeles para bajar tres kilitos*”

#### 17. El caso es de Espósito:

Vemos que un hombre da indicaciones a una empleada en una oficina. Llega Espósito. Se genera una discusión entre ambos hombres por el turno del caso. Espósito dice que les toca a los de la Secretaría 18, pero Romano no está de acuerdo. El juez escucha la discusión y resuelve que el caso es de la Secretaría 19, por lo tanto, envía a Espósito a hacer la diligencia.



Espósito: *“che, Romano qué le dijiste a los de la 25, les toca a ustedes”*  
Romano: *“quedamos en intercalar una y una, hace 20 minutos nos cayó una causa, ¿cuál es la historia?”*  
Espósito: *“un hurto en una verdulería, una y una, sin son causas parejas”*

#### 18. Escena del crimen:

Espósito camina por una calle. Lleva un abrigo gris y un traje oscuro. Se ven un par de mujeres en una puerta conversando. Espósito saluda a un detective apellidado Báez que conversa con un agente de policía.



Espósito y Báez entran por una puerta de rejas. Caminan por un callejón interno, en el que se encuentran numerosos policías hablando con los vecinos del sector. Ambos van conversando y bromeando sobre los casos policiales que deben investigar. Espósito le dice con sarcasmo que disfruta cuando el juez lo manda a ver a una muerta. Empieza a contarle a Báez que existen varios tipos de pelotudos, un policía saluda al inspector Báez, éste dice que casualmente venían hablando de él. Continúan bromeando mientras caminan.



Espósito y Báez continúan su camino por un nuevo corredor interno. Se ven muchas personas en el corredor, un par de hombres intentan mirar hacia el interior por donde han entrado Espósito y Báez.



Vemos a los hombres entrar por una puerta de madera, entran a una vivienda y caminan por un corredor. También hay policías dentro. Espósito continúa hablando sobre su incomodidad al tener que llevar este caso de homicidio.



Espósito y Báez entran por una nueva puerta. Espósito se calla abruptamente al mirar al piso de la habitación. Vemos a una joven desnuda tendida en el suelo, sus piernas están sobre una cama ensangrentada. Es la chica que vimos desayunando en la secuencia tres. Simultáneamente empieza a sonar como música de fondo, una melodía de piano. La respiración de Espósito se escucha fuerte, suspira agitadamente. La habitación está desordenada, la cama deshecha, ella yace con los ojos abiertos y visiblemente golpeada. En segundo plano sonoro se escucha a un policía, dice “Liliana Colotto, 23 años, maestra. Casada desde principio de año con Ricardo Morales, cajero del Banco Nación”. La habitación está llena de policías, algunos escriben en libretas. Todos observan a la chica. Espósito observa la habitación, hay algunas fotografías de la joven, en algunas aparece sola y en otras abrazada a un hombre joven. Espósito mira nuevamente a la mujer, su mirada permanece fija en el cadáver. Todas las voces desaparecen. Un hombre toma fotografías. Un forense se acerca, le cierra los ojos. Espósito no aparta su mirada de la chica. Un policía se acerca, le dice a Báez que una vecina habló de dos albañiles que están haciendo un trabajo en otra vivienda, pero que no van hace dos días. Espósito los mira un momento, Báez dice que va a hablar con el esposo. Espósito le dice que lo acompaña. Vuelve nuevamente su mirada hacia la joven, un hombre la cubre con una manta. Espósito sale.



#### 19. Morales en el banco:

Vemos el plano general de las ventadas de un edificio. Adentro hay muchas personas trabajando en escritorios. Espósito y Báez están adentro y preguntan por Ricardo Morales. Se acercan al escritorio de un hombre, preguntan si es Ricardo Morales, él responde afirmativamente. Báez se identifica como oficial de la ley.



#### 20. Morales se entera de lo ocurrido con su esposa:

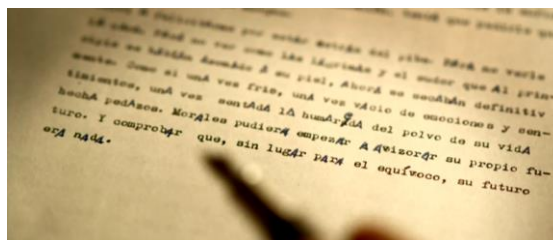
Ricardo Morales está sentado en la mesa de una cocina de oficina. Atrás de él vemos a Espósito quien lo observa detenidamente. Escuchamos la voz de Báez, le hace las preguntas de rutina, quién tenía las llaves de la casa, si vio a alguien extraño en los últimos días, etc. El hombre responde con gestos y monosílabos, mientras mantiene su mirada fija en el vacío. Báez pregunta por qué siempre iba al medio día hasta su casa. Morales responde que tenían la costumbre de ver juntos el show de los tres chiflados. Mientras Báez le explica los trámites que deben seguir, se escucha una tetera que indica que el agua ha hervido.



Morales: *“Ella se reía, ...ah, le causaba gracia”*

## 21. Espósito escribe sobre Morales:

Vemos a Espósito en su casa, nuevamente con apariencia de hombre maduro. La tetera suena en su cocina, se percibe el humo que sale de ella. Escribe a mano la A de cada palabra de una página mecanografiada que dice: “Morales pudiera empezar a avizorar su propio futuro. Y comprobar que, sin lugar para el equívoco, su futuro era nada”.



## 22. Romano encuentra a los culpables:

En el juzgado vemos, entre dos filas de papel, una máquina de escribir igual a la que Irene le entrega en la secuencia 13. Espósito, nuevamente joven, trata de escribir en ella y se molesta porque tiene la A dañada. Le pide a un empleado que la saque de allí. Pablo Sandoval le pide su opinión sobre algo que ha redactado, una supuesta declaración en la que el Juez acepta su insania e incapacidad. En ese momento entra Irene y se une a la broma. Llega el juez y solicita la documentación del día. Pregunta por los casos y Espósito contradice a la abogada con su respuesta. Ella frunce el entrecejo, se cruza de brazos y mira de soslayo a Espósito. Romano entra por la puerta de la oficina para decir que han atrapado a los asesinos. Dice que son dos albañiles que trabajaban cerca del apartamento de la chica. El Juez alaba el trabajo de Romano y éste responde con palabras generosas. Irene y Espósito lo miran sorprendidos.



Espósito: “*Jacinto Cáceres, boliviano, 35 años y Juan Robles, 34, este por lo menos es argentino*”



Romano: *“mejor que pelear es ayudar”*

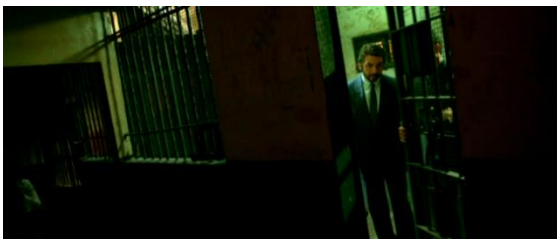
### 23. En la comisaría:

Vemos a un policía tras una ventanilla de atención al público. Saluda a Espósito. Él entra por el corredor y le pide al policía que lo lleve a ver a los detenidos. El policía lo sigue por el pasillo, asegura que estaba por enviarle a los presos, que ya firmaron la declaración espontánea. En el corredor se encuentran con otro oficial de policía. Espósito le ordena que abra la celda. El policía dice que necesita autorización del Oficial Sicora. Espósito lo amenaza con abrirle un sumario.



### 24. En la celda de los detenidos:

El policía abre la celda. Espósito entra. Está muy oscuro, mira a uno de los detenidos que está sentado en el suelo. Le pregunta si es Cáceres, el hombre contesta que Cáceres es su compañero. Espósito se gira hacia el otro, se acuciilla y le habla. Cáceres, esconde su cara entre los brazos. Espósito toma su brazo para descubrirle el rostro, el hombre lo mira con uno de sus ojos, el otro lo tiene inflamado al punto de no poder abrirlo. Tiene el labio partido y ensangrentado.



## 25. La pelea con Romano:

Espósito camina rápidamente por un pasillo del Palacio de Justicia hacia Romano que habla con un grupo de hombres. Espósito lo empuja, Romano cae al suelo. Los otros hombres le ayudan a levantarse. Romano se incorpora y empuja a Espósito. Los hombres intentan separarlos. Espósito insulta a Romano y lo acusa de abuso de poder por mandar golpear a dos albañiles inocentes. Espósito le advierte que va a levantarle una denuncia. Romano continúa insultando a Espósito. Irene aparece entre el grupo de hombres que los separa, se muestra muy preocupada por Espósito. Él la tranquiliza, dice que va a denunciar al hombre. Ella contesta que le parece bien. Espósito camina por el pasillo en compañía del vigilante, le pregunta al vigilante por Sandoval. El vigilante responde en qué dirección se fue. Espósito hace un gesto de desesperación y se va.



## 26. Sandoval en el bar:

Vemos a un hombre sentado en la mesa de un bar. Espósito se asoma por una ventana exterior para mirar hacia adentro del local. Adentro en la barra está sentado Pablo Sandoval. Espósito entra al lugar y Sandoval bromea con sus amigos. Espósito trata de llevarse a Sandoval quien se molesta porque, en el bar, Espósito no es su jefe, así que no quiere que le haga pasar papelones frente a sus amigos. Espósito le advierte que no va a cubrirle más la espalda. Sandoval cede y se van juntos.



27. La esposa de Sandoval:

Vemos a Sandoval recostado en un árbol afuera de una casa. En la puerta de la vivienda, Espósito habla con una mujer, ella señala a Sandoval y dice que está cansada de lo mismo. Espósito trata de convencerla para que deje entrar a Pablo, le dice que ella es su mujer y esta es su casa. Ella está muy molesta y dice que el estado de Sandoval es culpa de Espósito.



28. Espósito revisa el expediente:

Sandoval duerme en un sofá. Espósito está sentado en una mesa revisando unos documentos. Espósito observa un par de fotografías de la chica asesinada, en una de ellas sonríe y en la otra yace muerta.



29. Espósito visita a Morales:

Espósito camina en la oscuridad por un callejón. Atrás de él se ve una gran puerta de rejas, en una calle por la que transitan un par de personas en bicicletas.



30. Morales abre la puerta:

El hombre llega a la puerta de una vivienda. Toca el timbre. De adentro una voz pregunta quien toca. El hombre responde manifestando su identidad. El hombre abre la puerta, es Ricardo Morales, esposo de la víctima.



Morales: “¿quién es?”

Espósito: “Benjamín Espósito, de Tribunales”

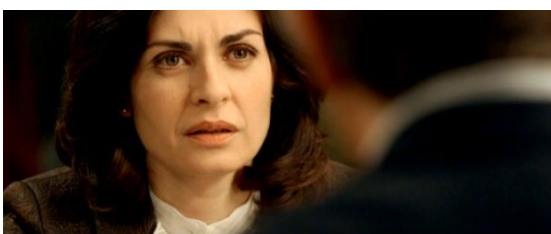
31. Isidoro Gómez:

Vemos un álbum de fotografías. Liliana Colotto se ve vestida de novia, sube por unas escaleras acompañada por Morales. Morales y Espósito hablan sobre los albañiles acusados falsamente. Espósito continúa mirando las fotografías, todas son del día de la boda. Morales prepara café y le presta otro álbum a Espósito para que la conozca un poco más. Morales le habla sobre cómo se conocieron cuando ella vino del pueblo a trabajar como maestra de escuela. Pregunta cuál es la condena para el asesino, Espósito responde que sería prisión perpetua porque en Argentina no hay pena de muerte. Morales afirma que no está de acuerdo con la pena de muerte, no es justo porque le darían una inyección y simplemente se quedaría dormido. Espósito continúa mirando las fotografías le llama la atención un joven que mira fijamente a la chica en varias de ellas. Le pregunta a Morales quién es porque siempre aparece mirándola a ella. Morales confirma en el álbum el nombre del joven, se trata de Isidoro Gómez, un vecino de Chivilcoy.



### 32. Los ojos hablan:

Vemos nuevamente a Espósito con apariencia mayor, mira a Irene. Ella lee unas hojas, termina y se quita los lentes. Están en una cafetería. Espósito le pregunta qué le parece. Ella responde que siempre le pareció un delirio lo de las fotos. Espósito argumenta que las miradas dicen lo que las palabras callan. Ambos se miran un momento en silencio. Ella le pregunta cuándo regresó él de Jujuy y por qué le interesa el tema de Morales ahora. Espósito dice que hace 20 años que se distrae con otras cosas y ahora que se ha jubilado, no tiene más distracción. Al mirar al pasado, todo lo lleva a Morales. Suena el teléfono celular de Irene, es su esposo quien llama. Espósito le pide que conteste. Ella se niega en un principio, luego contesta. Irene sale a hablar fuera del café. Espósito la observa, luego toma las hojas y lee.



Espósito: *“Bueno, sí, pero yo creo que es por el tema de las miradas, calculo que es por eso, porque vos veías a este pibe mirando a esa mujer, adorándola, los ojos...hablan”*

### 33. Morales llama a Gómez:

Se escucha una voz de mujer que saluda, un hombre contesta. Vemos a Ricardo Morales que habla por teléfono. Está sentado y usa una camisilla de dormir. Indaga por Isidoro Gómez, el joven de la fotografía. Se entera de que viajó a Buenos Aires en la misma época del asesinato. La mujer dice que Liliana y Gómez fueron noviecitos. Morales llora y cuelga el teléfono.



Morales: *“Hola, buenas noches, ¿es la casa de Isidoro Gómez?”*

34. Espósito y Báez buscan a Gómez:

Vemos a Espósito y a Báez que se bajan de una patrulla. Caminan hacia la obra en construcción en la que trabajaba Isidoro Gómez. Un hombre sale a su encuentro, Báez pregunta por Gómez.



35. En la pensión de Gómez:

Báez, Espósito y un oficial de policía entran a una habitación. El oficial dice que Gómez recibió una llamada en la noche, empacó sus cosas y se fue. Báez se sienta en la orilla de la cama. Se recrimina porque vio las mismas fotografías y no descubrió nada.



36. El juez no da la orden contra Gómez:

Espósito habla con el juez en su despacho sobre la causa de homicidio. Irene, detrás del juez, de pie, revisa unos documentos. El juez se niega a ayudarlo, dice que “la causa es puro humo” y no va a dar una orden para allanar la casa de la madre de Gómez. Espósito mira a Irene, ella baja la mirada y se queda en silencio.



37. Espósito en el bar le pide ayuda a Sandoval:

Vemos un vaso en la que se sirve un trago. Pablo Sandoval toma el vaso. Llega Espósito y se sienta a su lado. Espósito fuma y le dice que está en una mala situación con el caso de Morales. No sabe qué hacer.



Espósito: *“Morales cada día que pasa está peor, el asesino sabe que lo estamos buscando, tengo un juez que es un estúpido, a Irene la quiero matar y el único tipo en el que confío en este mundo es un borracho”.*

Espósito prosigue planteándole que tiene una ventaja.



Espósito: *“Hoy es 28, ¿no es cierto?, el borracho pelotudo todavía no cobró el sueldo, el del mes pasado ya se lo chupó, así que cuando el barman le quiera cobrar, el tipo se va a enfrentar a un dilema o le dice que no tiene plata, va en cana, se agarran a trompadas, se arma flor de quilombo y su mujer definitivamente lo echa de su casa, o se da vuelta hacia el boludo de su jefe que vengo a ser yo y le pide que pague”.*

A cambio, le va a tener que hacer un favor, al cual no le va a poder decir que no. Sandoval, voltea y lo mira.

38. En Chivilcoy:

Vemos a Espósito acompañado por Sandoval dentro de un automóvil. Están en una calle. Sandoval le dice que se está meando. Espósito le dice que se aguante que en algún momento va a tener que salir la vieja. Sandoval le recrimina que se crea un Napoleón Solo o un Perry Mason.



39. La madre de Gómez:

Una mujer mayor sale de una casa acompañada de un perro. Camina por la calle y pasa junto al vehículo de Espósito. Vemos a Sandoval orinando en un lote abandonado. La mujer se aleja con una bolsa de compras.



40. Espósito camina por la acera:

Espósito sale del vehículo. Camina por la calle y, al paso de un transeúnte, se detiene en la cerca de un antejardín y simula atarse unos mocasines. Espósito entra al antejardín de una casa.



41. Salta el muro:

Vemos a Espósito dentro del antejardín junto al muro que lleva a la casa de la señora que vimos en la secuencia anterior. Espósito salta el muro.



42. Espósito logra entrar:

Espósito se incorpora con dificultad en el corredor del patio de la casa.



43. Allanando la casa de Gómez

Entra a la casa y camina observando los salones, comedor, sala de estar.



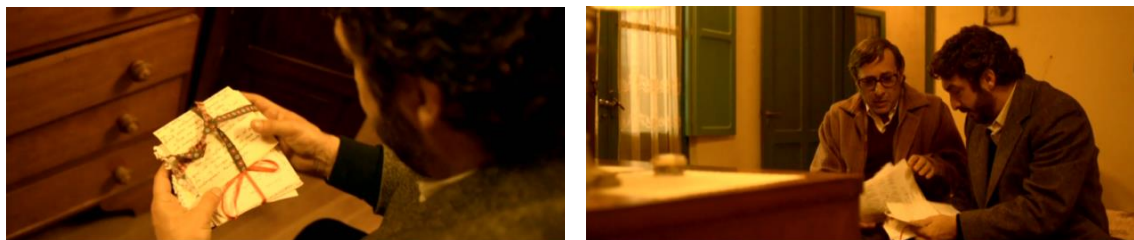
44. La habitación de Gómez

Espósito entra a un dormitorio, adentro hay una cama individual, una mesa de noche y un armario. En la mesa de noche encuentra varias revistas y afiches de boxeadores.



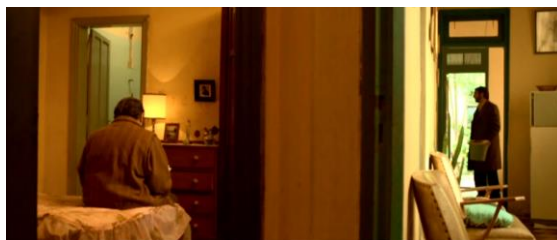
#### 45. La habitación de la madre

Espósito entra en otra habitación, en ella vemos ropa de mujer colgada en un armario abierto, una cama doble y una mesa de noche. Espósito abre el cajón de la mesa de noche y lo revisa. Luego, abre el primer cajón de una cómoda, sobre la que vemos a una virgen junto a la fotografía de un niño. Abre el segundo cajón y encuentra unas cartas sin sobres atadas con cintas de colores verde y rojo. Espósito se sienta en la cama para leerlas. Sandoval aparece por detrás y le toca el hombro. Espósito da un salto del susto, Sandoval también se asusta, le dice que la señora está en el almacén y se sienta a su lado para ver las cartas. Espósito sale en busca del cubo de la basura para revisar si aún hay sobres recién tirados.



#### 46. No encuentran nada útil:

A la izquierda de la pantalla vemos a Sandoval de espaldas sentado en la cama. A la derecha vemos a Espósito en la cocina con el cubo en la mano, no hay nada.



#### 47. Sorprendidos:

Sandoval sale por el corredor hacia la cocina, juntos revisan el cubo. Se escucha un perro ladrar en la puerta. La señora entra a la casa. Sandoval y Espósito se esconden tras una pared. El perro continúa ladrando, se escucha a la señora decirle al perro que va a soltarlo. Sandoval y Espósito corren hacia el patio trasero. El perro sale tras ellos. Después de un momento vemos al perro caer dolorido.



48. De vuelta a la ciudad:

Vemos a Espósito y a Sandoval dentro del automóvil. Espósito conduce de regreso a la ciudad, discuten porque Sandoval se trajo las cartas.



49. El juez quiere verlos:

Vemos a Espósito sentado en su escritorio en el juzgado. Lee las cartas que se llevaron. Sandoval está sentado en el escritorio contiguo. Viene a ayudarlo a resolver pistas en las cartas. No encuentran pistas del paradero de Gómez. Suena el teléfono y Sandoval contesta con una broma. Irene aparece por la puerta, los llama al despacho del juez.



50. El regaño del juez:

El juez está de espaldas, habla con Espósito y lo reprende por ir a Chivilcoy sin su autorización. Algunos testigos los vieron entrar a la casa de la señora. Al indagar por la placa del automóvil de Espósito descubrieron que era un empleado judicial. El juez está muy enojado con ambos.



Juez: *“Cuando yo le hablo usted escucha mi voz, ¿cierto, Espósito?”*

Espósito: *“Sí, doctor”*

Juez: *“Entonces tengo que suponer que si yo le digo algo y usted hace exactamente lo contrario, no es que no me oyó, sino que usted se caga en la orden que yo le di, ¿verdad, Espósito?”*

El juez de Chivilcoy lo llamó a decirle que ellos asaltaron la casa de una señora. Espósito dice que no sabe nada del asunto. El juez le dice el número de la placa del automóvil y que adivine a nombre de quién está. Se acerca a unos centímetros del rostro de Espósito. Luego, con el índice de su mano derecha teclea con violencia una máquina y dice que cuando él dice A ellos hacen Z, igual que esa “máquina de mierda” que le metieron. Espósito le ofrece disculpas a la vez que dice que cree que pasa algo extraño. El Juez dice que ya viene lo mejor, que Sandoval se compró una botella de licor y se la fue tomando por la calle. Eso fue lo que llamó la atención de los lugareños.



Juez: *“de un tal, Es...Espó...Espósi...”*

Espósito: *“to”*

#### 51. Discusión con Irene:

Sandoval está hablando con Espósito en el pasillo del juzgado. Dice que hay que negar todo lo del viaje a Chivilcoy. Irene pasa caminando y Espósito intenta hablar con ella. Irene está muy molesta. Espósito la sigue. Irene lo mira fijamente y le recuerda que ella es la jefa y él, el subordinado.



52. El contenido de las cartas:

Vemos a Espósito y a Sandoval en el despacho, cada uno sentado en su escritorio. Sandoval resume todo lo hallado en las cartas, referencias a lugares, nombres propios, todas las posibles pistas. Sandoval dice que no hay nada. Entra Irene y le pide a Espósito que vaya a su oficina.



53. La causa se cierra:

Vemos a Espósito entrar a la oficina de Irene. Ella está sentada en el escritorio y le dice que no cierre la puerta, que le explicó al jefe que Espósito era un imbécil, usó su sonrisa irresistible y arregló la situación con el juez. Archivaron el asunto de Chivilcoy. Espósito le agradece. Ella le dice que se abstenga de hacer cosas como esa en el futuro. Espósito le pregunta cuál es su sonrisa irresistible, porque él no la conoce.



*Irene: “es lógico, la uso con mi novio como corresponde”.*  
*Espósito: “Claro”*

Espósito baja su mirada. Irene le advierte que deben cerrar el caso del homicidio. Ante la mirada interrogativa de Espósito, Irene le dice que el asunto se acabó. Espósito se retira cabizbajo.

#### 54. Fotos del compromiso de Irene:

Vemos nuevamente a Espósito ya jubilado y a Irene ya jueza en la cafetería. Miran las fotos del compromiso de ella que tuvo lugar 20 años atrás. Ella se ríe porque ahora nadie se compromete, no se usa. Ella no recuerda la fecha. Espósito dice que fue la semana después del altercado con el juez. En las fotografías aparece él mirándola fijamente.



Irene: *"Me miro y no me reconozco, parezco otra persona"*

Espósito: *"Quién eras, cómo eras"*

Irene: *"No sé, recta, conservadora"*

Espósito: *"Solemne"*

Irene: *"Estructurada"*

Espósito: *"Rígida"*

Irene: *"Joven, joven, Benjamín, era joven, vos también eras joven"*

Ella le da una foto en la que Espósito mira a Irene. Ella observa escrutadora a Espósito mientras éste mira la foto, luego se quita las gafas. Él también se quita sus gafas. Ella le dice que su vida es mirar para adelante. Él puede estar al final de su vida, pero ella tiene que continuar con su trabajo todos los días, llegar a su casa a vivir con su marido y sus hijos. Él guarda silencio. Ella se levanta, lo besa en la frente y se va.

#### 55. El encuentro con Morales:

Espósito joven camina dentro de una estación de trenes. Se encuentra con Ricardo Morales sentado en un banco. Espósito lo saluda y Morales lo invita a sentarse. El joven le dice que durante cada semana hace guardia en las diferentes estaciones

porque está seguro de que el asesino tendrá que llegar en alguno de ellos. Morales interroga a Espósito, dice que aunque haya pasado un año, imagina que no habrán cerrado la investigación. Espósito le miente y le hace un gesto afirmativo. Morales le confiesa que va olvidando a Liliana. Intenta mantener los recuerdos, pero ya no sabe “si es un recuerdo o el recuerdo de un recuerdo lo que me va quedando”.



Morales: *“Tengo que hacer esfuerzos para acordarme de ella todo el día, día y noche”*

56. Reabrir el caso:

Espósito entra a la oficina de Irene. Le dice que debe hablar con ella sobre algo que ha estado pensando. Le dice que estuvo pensando toda la noche y no pudo dormir, pensó en ella.



Espósito: *“Me dije, yo tengo que hablar con Irene, capaz que me saca cagando, perdón, capaz que me quiere matar, pero tengo que intentarlo”.*

Ella se muestra interesada, le dice que la espere un momento mientras cierra la puerta. Irene se levanta y se dirige a la puerta. Sandoval asoma su mano y le impide cerrarla. Irene le dice que está ocupada. Sandoval afirma que Espósito lo mandó a llamar. Espósito dice que deben hablar los tres. Visiblemente molesta, Irene vuelve a abrir la puerta de par en par y regresa a su escritorio.



Espósito y Sandoval le cuentan lo sucedido con Morales en la estación del tren. Espósito les describe el amor de Morales hacia su esposa. Es un amor que se evidencia en sus ojos. Irene mira fijamente a Espósito mientras le habla sobre ese amor sin el desgaste de lo cotidiano. Ella dice “Lo dirá por usted porque a mí no me pasa”. Ella está nerviosa y juguetea con una pluma entre las manos. Sandoval y Espósito le solicitan su ayuda para reabrir el caso. Ella se muestra molesta porque debe falsificar documentos públicos para simular que continúan con la investigación. Luego, se levanta, cierra la puerta, recuesta su espalda contra ella y suspira.



#### 57. Buscando las cartas en el despacho:

Vemos a Espósito que camina por un pasillo de tribunales con unos documentos en la mano. Entra a su despacho y deja la puerta abierta. Lo vemos dentro buscando algo. Ve a su joven ayudante quien le pregunta si ha perdido algo. Espósito le indaga por unas cartas que estaban sobre el escritorio. El chico dice que no las ha visto. Espósito averigua por el paradero de Sandoval. El joven le indica que salió por la calle del bar.



58. Pasión:

Sandoval revisa las cartas sentado en una mesa al fondo del bar. Espósito entra y camina hasta la mesa. Lo reprende por irse a tomar alcohol y por llevarse las cartas. Sandoval le dice que está todo en orden, ya descubrió cómo encontrar al asesino.



Sandoval: *“¿Sabes por qué no lo podemos encontrar, Benjamín? Porque somos dos boludos”.*

Sandoval: (...). *“El tipo puede hacer cualquier cosa para ser distinto, pero hay una cosa que no puede cambiar ni él, ni, ni vos, ni nadie”*

Revisó las cartas y se puso a pensar en su contenido. Habla de él mismo y de Espósito.



Sandoval: *“Soy un tipo joven, tengo un buen laburo, una mina que me quiere y como decís vos, me sigo cagando la vida viniendo a tugurios como este, más de una vez me dijiste, ¿Por qué estás ahí, Pablo? ¿Qué hacés ahí? Y sabés por qué estoy, Benjamín, porque me apasiona, me gusta venir acá, ponerme en pedo, cagarme a trompadas si alguien me hincha las pelotas, Vos lo mismo, Benjamín, no hay manera de que puedas sacarte a Irene de la cabeza y la mina tiene más ganas de casarse que Susanita...”*

Sandoval se levanta y se acerca al escribano, un compañero del bar. Sandoval lee las cartas. Las cartas mencionan apellidos de jugadores del equipo de fútbol Racing de Avellaneda, el escribano les ayuda a identificarlos. El escribano declara que el Racing es una pasión para él. Sandoval dice que un hombre puede cambiar todo, menos de pasión.

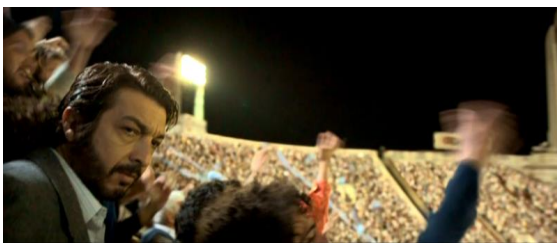


#### 59. El estadio:

Vemos un estadio en el que juegan Racing Club contra Atlético Huracán. La cámara se va acercando hasta la cancha, mientras una voz en off narra lo que ocurre en el partido.



En las gradas del estadio vemos a Espósito entre los hinchas. La cámara gira y vemos a Sandoval en otro lugar de las gradas. Sandoval trae una fotografía en la mano, se acerca hasta Espósito. Espósito le dice que están perdiendo el tiempo. Sandoval dice que allí está. Ambos se acercan, Sandoval toca el hombro de un joven aficionado al que confunde con Isidoro Gómez. El chico se gira, no es Gómez. Espósito le dice a Sandoval que se vayan, ya llevan un mes buscando al tipo en cuatro partidos diferentes y nada. Mientras empiezan a salir, vemos a Gómez a la derecha de la pantalla. Espósito mira hacia atrás y lo reconoce. Le hace una señal a Sandoval. Se dirigen hacia él. Espósito lo toma de la camiseta, le dice “Gómez, Gómez”, en ese momento hacen un gol y los aficionados saltan. Gómez aprovecha el caos para escapar. Sandoval corre tras él.



Sandoval persigue a Gómez por un pasillo del estadio. Bajan algunas escaleras. Sandoval mira hacia atrás y le dice a Espósito que se apure. Ambos continúan la persecución.



En las escaleras del estadio, Sandoval y Espósito encuentran a Báez. Sandoval le pregunta si vio pasar a Gómez. Báez ordena a sus oficiales que busquen. Espósito y Sandoval suben las escaleras, ven a un hombre cerrándose la bragueta mientras grita improperios contra alguien.



Sandoval sube las escaleras y entra a un cuarto de baño. Un hombre está en un orinal. Sandoval se detiene frente a una puerta, la abre de una patada y un hombre con los pantalones abajo lo insulta. Sandoval continúa a la siguiente puerta cerrada. Toca con su puño. Adentro contesta un hombre, mientras Sandoval le habla, Gómez sale de la puerta siguiente, toma a Sandoval por el cuello y lo golpea contra la puerta. Gómez corre y en la puerta empuja a Espósito contra la pared.



Gómez corre por un pasillo, baja por las escaleras y se encuentra con la policía. Vuelve a subir por las escaleras. Llega a un muro y salta. Gómez se lastima un tobillo al caer, continúa cojeando por el corredor y sale por una puerta. Gómez entra al campo de fútbol. Corre a través de él, se choca con un jugador y cae al césped. La policía lo atrapa.



60. Gómez en el despacho:

Gómez está sentado en un cuarto, lo vemos por una puerta entreabierta.



61. Discusión entre Irene y Espósito por interrogatorio a Gómez:

Vemos a Espósito mirando por la puerta hacia el cuarto. Irene le toca el hombro y Espósito se sobresalta. Ambos hablan sobre cómo van a proceder con el interrogatorio. Irene está en desacuerdo con los planes de Espósito. Sandoval no aparece y Espósito se desespera. Envía al chico que le ayuda a buscarlo. En la discusión con Irene, ella se va y Espósito al tratar de detenerla le rompe un botón de la camisa. Espósito le asegura que Gómez es el culpable y se dirige al cuarto de interrogación.



## 62. Confesión:

Gómez contesta las preguntas hechas por Espósito. Espósito lo interroga mientras teclea en una máquina de escribir. Continúa el interrogatorio, menciona que esa máquina está rota, no tiene la A. Intenta levantarse y Gómez le pregunta por qué está allí. Espósito vuelve a sentarse, le dice que está acusado del homicidio de Liliana Colotto de Morales. Gómez niega el hecho. Entra Irene al cuarto de interrogatorios, se acerca y le dice a Espósito en secreto que esperen al juez. Gómez le mira el pecho medio descubierto, donde se le ha caído el botón de la camisa. Irene lo descubre mirándola.



Espósito le dice a Gómez que van a esperar al juez. Irene lo detiene, dice que ese chico no pudo cometer el delito. La abogada subestima repetidamente a Gómez, dice que es un hombre pequeño y sin la fuerza para cometer ese delito. Espósito se da cuenta de que es una estrategia y la ayuda. Ella humilla a Gómez diciendo que, de acuerdo con la autopsia, el asesino debía ser un hombre muy bien dotado, pero Gómez es un “microbio que debe tener un maní quemado”. Gómez se baja el pantalón y le muestra el pene a Irene.



Irene: *“Te falta mucha hormona para una hembra como yo”*

Gómez la golpea y lleno de furia confiesa que violó a Liliana Colotto. Espósito intenta estrangular a Gómez, lo amenaza por haber golpeado a Irene. Ella lo detiene.



63. Morales se entera de la confesión: Espósito va a la estación de tren, encuentra a Morales, le dice algo, pero no se escucha el diálogo y éste lo abraza.



64. Foto de Espósito y su padre:

En una mesa hay una fotografía de Espósito joven, aparece junto a un hombre maduro. Ambos miran sonrientes la cámara. Vemos a Espósito de aspecto mayor, usa una camiseta oscura y toma el retrato para darle vuelta contra la mesa. Está en su casa, vemos al fondo la mesa en la que suele escribir sobre ella hay unas pocas hojas. Se escucha una voz a su espalda que le dice, ¿vos sos Espósito?



65. ¿Vos sos Espósito?

Espósito se gira y vemos a tres hombres en el salón comedor, ahora la mesa está llena de carpetas y documentos. Uno de ellos repite la pregunta y en el contraplano no está Espósito, es alguien vestido con una chaqueta clara



66. Quiero leer la novela:

Vemos a Espósito que observa hacia la mesa. Ahora vemos a Espósito desde atrás, no hay nadie allí en el salón. Suena el teléfono, es Irene le dice que quiere leer la novela cuando la termine.



67. El vestido de novia:

Vemos un televisor con la imagen en blanco y negro, en primer plano una tetera y un pocillo en el que alguien da vueltas con una cucharilla. Irene de aspecto joven mira la televisión, se escucha en la transmisión que hablan de la presidenta argentina, María Estela Martínez de Perón. Dos señoras aparecen en la puerta, una de ellas le dice que vino la modista, le pide ir a probarse el vestido, sostienen un vestido blanco entre las manos. Ella responde que ya va.



68. Discurso de Isabel Perón:

Morales come algo mientras mira la televisión en su casa. Se escucha la voz del periodista que transmite una noticia sobre la presidenta María Estela Martínez de

Perón. Morales mira con atención, se levanta abruptamente y busca algo en una libreta.



69. Morales llama a Espósito:

Espósito de aspecto joven, se prepara algo en su cocina, al fondo se ve el televisor encendido. Morales lo llama por teléfono. Espósito lo saluda sorprendido porque ha pasado un tiempo sin que hablen, sólo se escucha lo que Espósito le replica. Le dice que estaba viendo la televisión, pero le ha bajado el volumen. Espósito escucha a Morales y se dirige al sillón frente al televisor. Se sienta y sube el volumen. En la pantalla del televisor vemos un discurso de María Estela Martínez de Perón y atrás de ella como uno de sus guardaespaldas está Gómez quien debería estar en prisión.



70. Encuentro con Romano:

Irene y Espósito están en la puerta de una oficina. Irene se presenta como la Doctora Menéndez Hastings del Juzgado de Instrucción N° 42 solicita ver a Romano. El empleado dice que Romano está muy ocupado. Espósito ingresa sin autorización a la oficina. El empleado le grita que no puede pasar. Espósito busca en un par de oficinas hasta encontrar a Romano. Llega Irene, Romano la saluda y le pide a dos hombres con quienes está reunido que se marchen. Irene le lee un expediente de Isidoro Gómez.



Espósito: *“violación seguida de muerte, detenido a la orden del Juzgado. El servicio penitenciario nos informa que ha sido liberado por orden del Poder Ejecutivo, averiguamos y acá estamos”.*

Romano, les dice que Gómez empezó a brindar información necesaria para el gobierno desde la prisión, que es un hombre capaz de entrar en una casa y hacer lo que hay que hacer. Espósito le replica que sólo liberó a Gómez para joderlo a él. Irene se sorprende y Romano le dice que no se meta, pues la Argentina que se avecina no se aprende en Harvard. Romano humilla a Espósito al decirle que no meta a la Doctora en este asunto, que él no es nadie al lado de ella



Romano: *“Ella es abogada y vos perito mercantil; ella es joven, vos viejo; ella es rica, vos pobre; ella es Menéndez Hastings, vos Espósito, o sea nada; ella es intocable, vos, no”*

Cuando ambos están saliendo de la oficina, les dice que lo único en común entre ellos, es que ninguno de los dos puede hacer nada.

71. El ascensor:

Al salir del despacho suben al ascensor. Isidoro Gómez sube tras ellos, les da la espalda, saca su arma, revisa el cargador y vuelve a guardarla. Al bajarse los mira fijamente.



72. Morales sabe que no obtendrá justicia:

Vemos a Morales y a Espósito en una cafetería. Morales le reclama que le había dicho condena perpetua. Espósito le dice no hay nada qué hacer, el asesino está libre y además intocable. Morales replica que no le interesa hacerle daño, porque no gana nada metiéndole cuatro tiros a Gómez. Matarlo es una forma de liberarlo. La cárcel estaba bien, pero si lo mata, va a prisión cincuenta años envidiando la suerte a Gómez por estar muerto. Espósito le contesta que quisiera ayudarlo, pero no sabe cómo. Morales le agradece porque sin él no hubiera llegado hasta este punto y se marcha.



73. Dónde nos vemos:

Vemos un gran plano general del interior del Palacio de Justicia. Espósito mira por un balcón interno hacia el primer piso. Irene entra por la puerta de la calle acompañada por otra mujer. Eduardo, el ayudante de Espósito se acerca por detrás. Espósito lo reprende por llamarlo “doctor”, porque un día lo dice delante del juez y van a hacer un papelón. Irene llega por detrás y le pregunta a Espósito cuándo le va a volver a hablar. Dice que ella no es intocable. Espósito le contesta que es mejor dejarlo así, ella se va a casar con el ingeniero Sapiola Menéndez, etc. Ella le pregunta si está celoso y lo anima a que exprese sus objeciones. Él la invita a que se tomen un café al salir de la oficina. Quedan en una cita para esa noche. Ella se

va. Eduardo le dice a Espósito que el dueño de un bar lo están llamando por teléfono. Espósito lanza una exclamación.



#### 74. Pelea en el bar:

Vemos a Sandoval visiblemente golpeado en el bar. Discute con otro cliente y algunos policías tratan de separarlos. Al ver llegar a Benjamín Espósito, exclama que les había pedido no molestar a su amigo. Continúa la discusión con el otro cliente, los policías y Espósito forcejean con ambos para separarlos. Benjamín le dice al oficial que él se hace cargo de Sandoval.



#### 75. Llegan a casa de Espósito:

Espósito y Sandoval bajan de un taxi. Entran al edificio de Espósito.

#### 76. Espósito no encuentra a Alejandra:

Sandoval está sentado en un sillón. Espósito le pregunta a qué horas llega la esposa del trabajo porque nadie le contesta el teléfono. Sandoval responde que el teléfono está dañado. Sandoval se levanta y coge la fotografía en la que Espósito aparece acompañado de su padre. Espósito lo sienta en el sillón y sale en busca de la esposa de su amigo.



77. En la casa de Sandoval:

Espósito está en la puerta de la casa de Sandoval, habla con la esposa de su amigo. Suben al auto de Espósito mientras hablan de Sandoval.



78. La puerta de Espósito está forzada:

Vemos la puerta de la casa de Benjamín, ha sido forzada y está entreabierta. Se escucha la voz de Benjamín y la esposa de Sandoval que llegan en el ascensor. Benjamín Espósito se sorprende, le pide que espere afuera. Entra a la casa llamando a Pablo Sandoval.



79. Muerte de Sandoval:

Dentro de la casa, Espósito camina por el salón de estar, la fotografía suya con su padre está dada vuelta contra el mueble. Camina al cuarto y encuentra a Sandoval baleado sobre la cama.



#### 80. La despedida en la estación:

Vemos a Irene y a Espósito que caminan por la estación del tren. Ella le insiste en que debe marcharse para que no le hagan daño. Espósito dice que su vida está en Buenos Aires. Irene tiene unos primos en Jujuy que son muy poderosos, ni Romano ni nadie se atreverá a tocarlo allá. Irene le pregunta qué van a hacer los dos. Espósito no responde, se le acerca, le roza la mejilla y se va. Sube al vagón del tren. La mira desde la puerta. Ella llora. Él entra y se sienta en su lugar. El tren parte. Ella ve el tren alejarse y corre por la plataforma hacia la ventanilla de Espósito. Se miran a través del cristal. Irene pone su mano en la ventanilla, él hace lo mismo. Ella no puede correr a la velocidad del tren, se queda rezagada. Espósito corre a la parte trasera del tren. Lo vemos mirarla a través de la ventanilla.



#### 81. Irene lee la novela:

Espósito, otra vez mayor, está de pie junto a su mesa. Irene está sentada en el sillón del salón en casa de Benjamín. Lee unas hojas encuadernadas. Espósito le dice que es un primer escrito. Ella le pide café. Irene se levanta del sillón, camina un

poco y toma el papel que dice “Te mo”. Le pregunta a qué le teme, él le explica que es un ejercicio de escritura nada más. Espósito le pregunta su opinión sobre la novela. Según ella la novela no dice la verdad, porque el capítulo de la despedida no fue así, como si ambos se estuvieran desgarrando, ella corriendo por la plataforma como si supiera que le esperaba un destino de mediocridad y desamor. Espósito la contradice, asegura que así fue. Irene pregunta por qué no la llevó con él. Espósito no responde. Hablan del final de la novela, él dice que va a escribir que se pasó diez años en Jujuy, regresó casado y la encontró a ella convertida en fiscal, casada y con dos hijos. Él le habla de su interés por este caso, dice que hace 25 años que tiene una deuda pendiente, siempre se dice a sí mismo que debe dejarlo atrás, pero no puede, no fue otra vida, fue ésta y necesita saber la verdad.



82. En busca de la dirección de Morales:

Vemos una gran oficina en la que se observa a muchas personas en escritorios con computadores. Una mujer se acerca con unos documentos en la mano hacia Espósito e Irene. Simultáneamente, se escuchan las voces de Espósito e Irene que hablan sobre lo desactualizados que son los datos de cambio de domicilio. Llega la mujer y les entrega una dirección antigua de Gómez junto a la actual de Morales.



83. Buscando a Morales:

Vemos una carretera y un auto que cruza con velocidad. Espósito viaja en su auto, se detiene a pedir indicaciones. Habla con un hombre y miran algo sobre el capó del auto, mientras el hombre señala con su mano a la izquierda.



84. Encuentro con Morales:

Espósito llega a una casa en el campo, se baja y abre el portón. Continúa por el camino. Baja del auto, llama con sus palmas, no tiene respuesta. Se dirige al automóvil y toca la bocina. Morales envejecido sale de atrás de la casa. Espósito se identifica y se saludan.



85: En casa de Morales:

Entran a la casa, Morales lo invita a un café. Dentro de la casa cierra las cortinas de la ventana que dan hacia un campo atrás de la vivienda. Morales le habla sobre su traslado del banco a una sucursal en el pueblo ya que quería empezar de cero. Espósito ve las fotografías de Liliana sobre un mueble de biblioteca. Le pregunta por lo que ha sido de su vida. Morales dice que nunca se casó otra vez, era muy complicado.



86. Pasaron 25 años:

Morales está sentado en el sofá leyendo la novela de Espósito. Le sugiere olvidarse del pasado. Espósito quiere saber cómo hizo para aprender a vivir sin Liliana. Morales responde que pasaron 25 años. Espósito le recuerda que le debe una, quiere saber qué pasó con Gómez. Se alteran y Morales le enfatiza que es su vida, no la suya. Se levanta, camina hasta la puerta y le pide que se vaya de su casa. Espósito se disculpa e insiste en saber lo ocurrido con Gómez. Le relata lo sucedido en su apartamento la noche en que asesinaron a Sandoval. Gómez los conocía a los dos, si fuera el asesino hubiera esperado a Espósito.



87. Flashback las fotos volteadas:

Vemos a Espósito joven acompañado de la esposa de Sandoval el día de su asesinato. Espósito toma la fotografía volteada sobre el mueble. Simultáneamente, su voz continúa narrando lo sucedido esa noche. Relata que sólo encontró las fotografías volteadas, todo lo demás estaba en orden.



88: Espósito piensa en la muerte de Sandoval:

Otra vez vemos a Espósito mayor junto a Morales en la puerta de la casa.



Espósito: *“pensé...pienso”*

89. Flashback muerte de Sandoval:

Vemos a Pablo Sandoval dormido en el sillón de la casa de Espósito. Un fuerte ruido lo despierta. Aparece el mismo hombre que Espósito imaginó antes en la secuencia 75 preguntando, ¿vos sos Espósito?, dos hombres lo acompañan y esta vez se dirigen a Pablo. Sandoval se levanta le da la vuelta a fotografía y le dice al hombre que sí es Espósito.

Sandoval corre a la habitación, voltea otra fotografía que está en la mesa de noche. Un hombre armado lo sigue, lo vemos disparar su ametralladora en dirección a Sandoval.



90. Si está vivo, lo voy a encontrar:

Espósito y Morales hablan en la puerta de la casa de éste último. Espósito le dice que no va a olvidar lo último que le dijo Sandoval la noche que lo asesinaron. Si el asesino está vivo, él lo va a atrapar. Morales le pide que entre a la casa, se sientan y le dice que no lo busque más.



Espósito: (Se refiere a lo último que le dijo Sandoval) *“No te preocupés, Benjamín, ya lo vamos a agarrar a ese hijo de puta”*

91. Morales tras Gómez:

Mientras Morales narra que esperó fuera del edificio de Espósito a que Gómez lo fuera a buscar. Vemos a Morales de aspecto joven en un café frente a la casa de Espósito. Ve llegar a Gómez en un auto acompañado de otros hombres, se baja y habla con un empleado que limpia los vidrios de la puerta de entrada



92. Morales sigue a Gómez a su casa:

Frente a otra casa, Gómez se baja del auto y se despide de sus compañeros. Morales lo observa desde su propio automóvil. Gómez se dirige por un sendero hacia una vivienda.



93. Morales ataca a Gómez:

En la noche, Gómez camina por el sendero, hacia la acera. Morales lo golpea y lo mete en la cajuela de su auto.



94. Muerte de Gómez:

En un campo en las afueras de la ciudad, le dispara cuatro veces mientras el tren cruza.



95. ¿Valió la pena?

Vemos a Morales envejecido hablando con Espósito en su casa. Le dice que luego se deshizo del cuerpo y nadie lo extrañó demasiado. Le dice a Espósito que no piense más en eso. Todo quedó en el pasado.



96. Espósito se va:

Espósito se va, sale en el auto, mientras Morales lo observa afuera de la casa.



97. Espósito conduce:

Espósito va en el auto, en el camino recuerda las conversaciones que sostuvo con Morales en el pasado. Escuchamos la voz de Morales que dice: “No piense más”. Se enlazan varios flashback.



98. Flashback cafetería con Morales:

Imagen de Morales joven en la cafetería de la secuencia 72, cuando Espósito le anuncia que han dejado libre a Gómez. La voz de Morales se escucha “No piense más”.



99. Espósito sigue conduciendo y pensando:

Vemos a Espósito en el auto. Escuchamos su voz en off. Asimismo, la voz en off de Morales.



Espósito (Off): “*Lo que pasa es que le di tantas vueltas*”

Morales (Off): “*Qué gano metiéndole cuatro tiros*”

100. Flashback de la escena del crimen:

Vemos a Liliana muerta en su cuarto como en la secuencia 18. Se escucha el sonido del tren pasar y dos disparos. Otra imagen del cuerpo se escucha el sonido de un disparo.



101. Flashback de muerte de Gómez:

Vemos a Morales disparando contra Gómez tal como en la secuencia 104, mientras se continúa escuchando el tren y dos disparos más.



102: *Morales anciano*: Vemos a Morales envejecido sonriéndole a Espósito igual que en la secuencia 95.



103. Espósito duda:

Vemos a Espósito en el auto. Escuchamos a Morales en off.



Morales (Off): “*Es mi vida...*”

104. Flashback de pasaron 25 años:

Morales está parado en la puerta igual que en la secuencia 86.



Morales: "...no la suya"

105. Espósito sigue recordando:

Vemos a Espósito que conduce. Se escucha a Morales en off.



Morales (Off): "*Vaya a su casa a darle vueltas*"

106. Flashback Sandoval voltea la foto:

Vemos a Pablo Sandoval que da vuelta a la fotografía de Espósito. Se escucha su voz en off, igual que en la secuencia 76.



Sandoval (Off): "*Ya lo vamos a encontrar*"

107. Flashback Sandoval:

Vemos imágenes del rostro de Pablo Sandoval.



108. Espósito con más dudas:

Volvemos a Espósito en el auto. Conduce y sólo vemos su ojo derecho.



Espósito (Off): *"Hace 25 años que me pregunto"*

109. Flashback despedida tren:

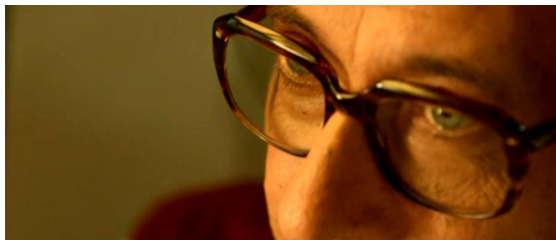
Vemos a Espósito joven en la plataforma del tren con Irene como en la secuencia 89 cuando le dice "chao" a Irene. Su voz en off se escucha.



Espósito (Off): *"no fue otra vida, fue ésta"*

110. Flashback de Sandoval en no se puede cambiar de pasión:

Vemos a Sandoval en el bar que habla sobre cómo encontrar a Gómez, como sucedió en la secuencia 62.



Sandoval: *"El tipo puede hacer cualquier cosa para ser distinto"*

111. Flashback de Morales ataca a Gómez:

Vemos a Morales que golpea a Gómez como ocurrió en la secuencia 103.



112. Flashback no se puede cambiar de pasión:

Nuevamente Morales en la cafetería que le dice a Espósito que no le interesa hacerle daño a Gómez, tal como ocurrió en la secuencia 72.



Morales: *“Qué gano metiéndole cuatro tiros”*

113. Flashback no se puede cambiar de pasión:

Vemos a Sandoval que dice cómo encontrar a Gómez, imágenes que vimos en la secuencia 58.



Sandoval: *“Pero hay una cosa que no puede cambiar ni él, ni vos, ni yo, ni nadie, Benjamín”*

114. Flashback de muerte de Gómez:

Vemos a Morales que dispara a la cajuela de su auto como en la secuencia 104.



115. Espósito sigue dudando:

Espósito conduce, frunce el ceño y se escuchan los disparos.



116. Espósito se detiene en la carretera:

Vemos un plano general del auto en la carretera. Se detiene a un lado del camino.



117. Espósito cruza el alambrado:

Espósito fuera del auto, cruza por un alambrado.

118. Espósito cruza el campo:

Espósito corre a través del campo.



119. Espósito en la parte trasera de la casa de Morales:

Benjamín Espósito mira desde un árbol la casa de Morales.



120: Flashback de Irene lee la novela:

Vemos a Espósito que le dice a Irene que no puede dejar atrás esta historia, como en la secuencia 90.



Espósito: *“¿Cómo se hace para vivir una vida vacía?”*

121: Espósito vigila la casa de Morales:

Espósito vigila la puerta de Morales.



122: Flashback de Morales:

Vemos a Morales joven, despeinado, en camisilla de dormir, deshecho, con el aspecto de la secuencia 37. La voz de Espósito se escucha en off.



Espósito (Off): *“¿Cómo se hace para vivir una vida llena de nada?”*

123: Flashback ataque a Liliana:

Imagen de Gómez que golpea a Liliana mientras ella grita, “no”.



124: Nuevamente Flashback de Morales:

Volvemos a ver a Morales joven en camisilla de dormir, despeinado, como en las secuencias 33 y 122.



125: Nuevo Flashback de ataque a Liliana:

Vemos a Gómez que lleva a Liliana en brazos mientras ella grita.



126: Espósito continúa su vigilancia:

Vemos a Espósito que vigila la casa de Morales.



127: Otro Flashback de Morales

Volvemos a ver a Morales joven en camisilla. Levanta su mano y lleva puesto el anillo de bodas. La voz de Espósito en off vuelve a escucharse.



Espósito (Off): “¿Cómo se hace?”

128: Espósito espera:

Vemos a Espósito, sentado bajo el árbol, agazapado en la oscuridad. Ve salir a Morales con una bandeja de comida en la mano, lo sigue hasta un granero. Se escucha un grito de mujer.



129: Flashback de la violación:

Vemos a Liliana mientras Gómez abusa de ella, como en la secuencia 5. Se continúan escuchando sus gritos.



130: Flashback Morales:

Vemos a Morales con aspecto joven.



131: Flashback de la confesión:

Gómez grita en el juzgado igual a la secuencia 62 cuando pierde la calma y confiesa.



Gómez: *"Sabés cómo me la cogí"*

132: Nuevo flashback de Morales:

Vemos a Morales joven.



Morales: *"Retribución"*

133: Espósito camina al granero:

Espósito se sigue acercando al granero. Se escuchan las súplicas de Liliana.



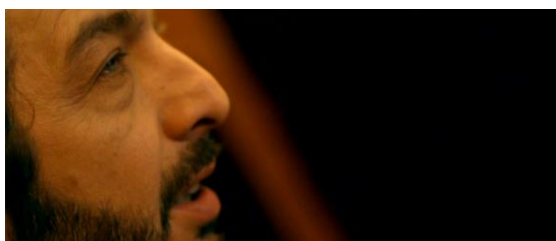
134: Flashback encuentro con Morales:

Vemos a Morales en la estación del tren, similar a la secuencia 55.



135: Flashback de Espósito:

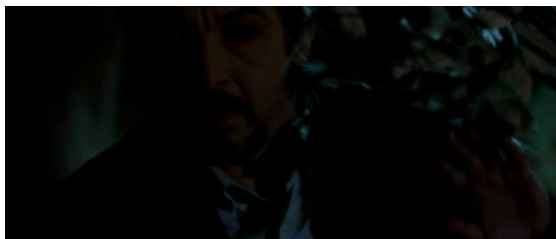
Vemos a Espósito joven, tal como en la secuencia 60.



Espósito: *“Es como si la muerte de su mujer lo hubiese dejado ahí detenido para siempre”*

136: Espósito continúa caminando al granero:

Espósito continúa siguiendo a Morales en la oscuridad.



137: Flashback de la escena del crimen:

Liliana yace muerta en el suelo. El médico forense le toca el rostro con sus manos enguantadas. Es igual que en la secuencia 22. La voz en off de Morales se escucha.



Morales (Off): *“Mi mujer está muerta”*

138: Flashback de Espósito en la casa de Morales en el presente:

Vemos la fotografía de Liliana en la casa de Morales en la biblioteca. Libros de medicina llenan los estantes. Se escucha la voz de Morales en off.



Morales (Off): *“Su amigo está muerto, Gómez también está muerto, están todos muertos”.*

139: Flashback de Morales en el presente:

Vemos a Morales envejecido mirando a Espósito. Es la misma imagen de las secuencias 95 y 102.



140: Otro Flashback de Morales joven:

Vemos a Morales joven.



Morales: *“Le darían una inyección y se quedaría dormido de lo más pancho”*

141: Flashback Morales mayor:

Vemos a Morales mayor, sorprendido al encontrarse con Espósito afuera de su casa en la secuencia 93. Esta imagen no la vimos en esa secuencia.



142. Espósito sigue acercándose al granero:

Volvemos a ver a Espósito que se acerca a lugar donde está Morales.

143. Flashback de Morales con la bandeja:

Volvemos a ver a Morales, sorprendido antes de saludar a Espósito, que deja a un lado una bandeja con restos de comida, secuencia 93. Escuchamos su voz en off.



Morales (Off): *“No, que viva muchos años, así se va a dar cuenta de que esos años van a estar llenos de nada”*

144. Flashback de Morales mayor en su casa:

Mientras aún se escucha su voz terminando la oración, lo vemos cerrar la cortina que da al granero en el salón de su casa. La primera Imagen fue vista en la secuencia 94. La sigue una imagen del marco de la ventana con el granero al fondo que no fue mostrada antes.



145. Espósito llega al granero:

Vemos a Espósito en la oscuridad. Se escucha su voz en off y, luego, la voz de Morales. Espósito llega a la puerta.



Espósito (Off): *“¿Cómo hizo para empezar todo de nuevo?”*

Morales (Off): *“Pasaron 25 años...25 años, Espósito, olvídese”*

146. Espósito descubre lo ocurrido con Gómez:

Espósito abre la puerta y al fondo ve a Morales. Entra y encuentra una celda. Un hombre anciano camina adentro de ella. Se acerca y reconocemos a Isidoro Gómez. El asesino se acerca e intenta tocarlo. Espósito lo evita. Gómez baja la mirada y ruega. Espósito se va.



Gómez: *“Por favor...por favor, pídale...pídale que aunque sea, me hable...por favor”*. Morales mira a Espósito y dice *“usted dijo perpetua”*

147. Espósito compra flores para Sandoval:

Vemos en primer plano, ramos de flores blancas, rojas y magentas. Espósito se ve al fondo comprándole a la vendedora.



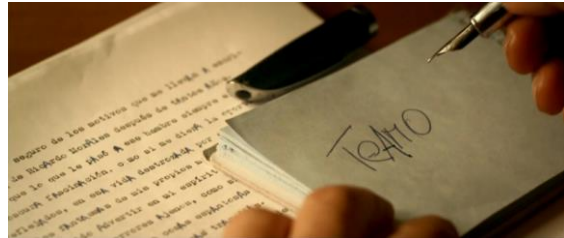
148: Espósito visita la tumba de Sandoval:

Espósito pone las flores en la tumba de Pablo Sandoval.



149. Espósito cose la novela:

Benjamín está en su mesa, cose el libro ya terminado. Toma el papel que dice, “Te mo”, escribe la A, “Te Amo”. Se escucha la melodía de piano de la despedida en el tren.



150. Espósito vuelve a Tribunales:

Vemos a Espósito que llega al edificio del juzgado.



151. Espósito busca a Irene:

Cruza el corredor del primer piso. En el pasillo de la oficina de Irene, se encuentra con el Pinche, le pregunta si está la doctora. El chico dice que sí.



152. Espósito e Irene:

Entra al despacho de Irene, le dice que tiene algo para decirle. Ella lo mira fijamente, le dice que va a ser complicado. Él contesta que no le importa. Ella sonrío y le pide que cierre la puerta. La puerta se cierra



## 5.2. Fábulas de *El secreto de sus ojos*

En el epígrafe anterior hemos descrito con precisión la trama en la sinopsis presentada. A partir de dicha segmentación surgen ciertas peculiaridades tales como el uso de dos tiempos narrativos y la repetición de un mismo acontecimiento en diferentes secuencias, características del filme que hacen recomendable la descripción de la fábula o fábulas que puedan aislarse –Véase en el capítulo 3 de Fundamentos teóricos, epígrafe 3.3., las consideraciones de Boris Tomachevski sobre la fábula-.

En el filme *El secreto de sus ojos*, encontramos cierta particularidad en la fábula dado que las vidas de los personajes principales empiezan separadas, pero se unen en determinado momento para conformar una única fábula. Sin embargo, vuelven a desvincularse y a unirse posteriormente. Dado lo anterior, hemos optado por describir las fábulas particulares correspondientes a Benjamín Espósito, Pablo Sandoval e Irene Menéndez Hastings, por una parte; y por otra, la de Ricardo Morales, Liliana Colotto e Isidoro Gómez. De esta manera ilustraremos cómo los hilos conductores formados por dichos personajes se reúnen y se separan en cada momento.

Consideramos que la fábula principal es la de Benjamín Espósito, Irene Menéndez Hastings y Pablo Sandoval –dada su mayor presencia cuantitativa en la trama-, por lo tanto, la describimos en primer lugar, asimismo, los acontecimientos comunes en ambas fábulas, que se han incorporado en esta principal, no se repetirán en la segunda y, con el fin de evitar vacíos, se remitirá al lector a la página que lo relata en la fábula principal.

Asimismo, presentamos un esquema que permite visualizar desde el punto de vista formalista estos rasgos relevantes de la construcción narrativa del filme estudiado con el fin de ofrecer al lector una mejor comprensión de las particularidades de la trama y las fábulas descritas.

En el esquema también se señalan las peripecias estructurales usuales en la escritura de guiones, su utilización y distribución en la trama. Especialmente los tres actos cinematográficos. Los puntos de giro como dos sucesos que alejan al protagonista de su objetivo y ponen en riesgo de todo su proyecto. Son incidentes que hacen girar la historia en otro sentido. El primero complica la acción, la hace más intensa e interesante para el espectador. El segundo, vuelve la acción hacia su resolución. En ellos se sustentan los conflictos de la trama.

Linda Seger<sup>82</sup> plantea también la existencia del detonante y el clímax. El primero es el momento en que la acción inicia, pone en marcha la trama. El segundo, es el acontecimiento más importante, en el que se resuelve la acción, el momento de mayor intensidad emocional en el guion.

#### 5.2.1. Fábula de Benjamín Espósito, Irene Menéndez Hastings, Pablo Sandoval

Benjamín Espósito nace en Buenos Aires, Argentina alrededor del año de 1939. Es el Oficial Primero del juzgado de instrucción, N° 42 de esa misma ciudad, el cual está conformado por dos secretarías, la N° 18 y la N° 19. Espósito trabaja junto al Oficial Segundo Pablo Sandoval, ambos entablan una buena amistad. En el año de 1974, Irene Menéndez Hastings llega como nueva Secretaria. La joven acaba de graduarse de abogada en la Universidad Cornell en los Estados Unidos. Ella se convierte en el objeto de deseo de Espósito, quien no se atreve a hablarle de sus sentimientos. Una mañana en que Sandoval contesta con un chiste una llamada al juzgado, entra Irene al despacho y el bromista aprovecha para lanzarle una galantería. Espósito se burla, pero le confiesa que quiere hacer lo mismo y no se atreve.

Ella, sin embargo, mantiene desde hace un tiempo, un noviazgo con un joven ingeniero llamado Alfonso. El mismo día de la broma, reciben una llamada de la policía notificando la violación y asesinato de una joven maestra recién casada, llamada Liliana Colotto. Espósito le ordena a Eduardo, el pinche del juzgado, que

---

<sup>82</sup> SEGER, L. Cómo convertir un buen guion en un guion excelente. Madrid. Rialp. 1991, p.41

se lo comunique a la Secretaría 18. El joven regresa para informarle que Romano, el Oficial Primero de la 18, ha dicho que es el turno de la Secretaría de la 19.

Espósito, muy molesto, habla con Romano, el Juez Fortuna Lacalle escucha la discusión y decide enviar a Espósito al lugar del crimen. Allí se encuentra con el inspector Báez, encargado de la investigación. Al entrar a la vivienda donde ocurrieron los hechos, queda impactado al ver el cadáver de Liliana. Luego, acompaña al Inspector Báez a darle la noticia al joven esposo de la víctima, un empleado bancario llamado Ricardo Morales.

Días después, mientras Sandoval bromea sobre la incapacidad mental del Juez, Irene lo sorprende en medio de la chanza y se les une divertida. El juez los interrumpe y mientras firma algunos documentos, entra Romano para informar que ha atrapado a los asesinos de Liliana Colotto. Espósito visita la comisaría y encuentra a los detenidos golpeados. De regreso al juzgado confronta a Romano por ordenar la golpiza para conseguir una falsa confesión. Romano lo amenaza, pero Irene, que lo ha presenciado todo, apoya la determinación de Espósito de denunciar a Romano por apremios ilegales.

Esa misma tarde, Espósito debe acudir en ayuda de Sandoval que se ha pasado de tragos en un bar cercano. Sandoval escucha una discusión entre Espósito y su esposa Alejandra, quien está cansada de su comportamiento. Finalmente, Espósito debe llevarlo a su apartamento porque Alejandra no le permite entrar en ese estado. En la noche, Espósito visita al viudo para informarle lo sucedido con los obreros. Morales pregunta por la condena que tendría el asesino, Espósito asegura que sería prisión perpetua. El viudo se muestra conforme porque no está de acuerdo con la pena de muerte, considera que sería un descanso para el criminal.

Al mirar algunos álbumes con fotografías de Liliana Colotto nota que un joven aparece en ellas mirándola con deseo. De esta manera, logra identificar a Isidoro Gómez como el asesino. Después, Morales le cuenta que ha hablado por teléfono

con la madre del sospechoso. Espósito acude con Báez en busca de Gómez a su lugar de trabajo y a su vivienda, pero ya ha escapado.

Espósito recurre al Juez para obtener una orden de registro para la casa materna de Gómez, pero este le niega su ayuda para continuar la investigación. Irene se encuentra allí reunida con el juez, pero tampoco lo apoya. Ante esta circunstancia, busca a Sandoval en el bar para que lo acompañe a la casa de infancia del asesino en un pueblo llamado Chivilcoy. Vigilan la vivienda y cuando la mujer sale, irrumpen en ella. Sandoval roba unas cartas que Gómez le ha enviado a la madre.

Días después, Irene llama a Espósito y a Sandoval ante el juez, quien los reprende porque se ha enterado del allanamiento. Al terminar la reunión, Irene discute con Espósito en el pasillo. Ella se muestra muy molesta y le recuerda que él es su subalterno.

Pocos días después, intercede por Espósito ante el Juez para que olvide su insubordinación. Irene llama a Espósito a su despacho para decírselo, le ordena que se abstenga de pasar por encima de su autoridad en el futuro. Rechaza a Espósito cuando intenta acercarse y lo trata con frialdad. Incluso le menciona su relación amorosa con su novio ingeniero. Una semana después, Irene celebra su compromiso matrimonial con un brindis en el juzgado.

Tiempo después, Espósito se encuentra con Morales y se entera de que el viudo busca incansable a Gómez en las estaciones del tren. Espósito entra al despacho de Irene para contarle de su encuentro con Morales. Irene se muestra interesada en las palabras de Espósito cuando le dice que estuvo pensando en ella y decidió que tenía que hablarle. No obstante, cuando se levanta para cerrar la puerta, Sandoval se lo impide en el último instante. Ella le aclara que está ocupada y Sandoval aduce que Espósito lo hizo llamar para hablar los tres. Irene abre la puerta desconcertada. Espósito le relata su encuentro con el viudo y le pide ayuda para reabrir el caso. Irene acepta a regañadientes.

Sandoval continúa intentando descifrar las cartas robadas a la madre del asesino. Mientras bebe unos tragos en el bar, descubre cómo hallar al asesino. No ha parado de leer las cartas en busca de pistas, por fin piensa en la pasión como una fuerza de la que ningún hombre puede escapar. En la correspondencia de Gómez se da cuenta de su pasión por el fútbol y se lo cuenta a Espósito.

Después de asistir a cuatro partidos sin éxito, en la gradería ven a Gómez. En el momento en que lo confrontan, la tribuna enloquece porque han marcado un gol. Gómez escapa y Sandoval lo persigue por los corredores. Espósito acompaña la persecución, pero Gómez se les escurre hasta que se lanza por un muro del estadio y se lastima un pie; finalmente, entra cojeando a la cancha donde choca con un jugador, es arrestado cuando cae dolorido.

Espósito e Irene discuten porque el primero quiere interrogar a Gómez sin la presencia del juez o de un abogado. Ambos riñen porque el caso puede anularse si no siguen las normas. Ella duda de la culpabilidad de Gómez, aduce que no tienen pruebas concretas. Espósito espera a Sandoval para hacer juntos la indagatoria. Irene pierde un botón de su camisa cuando Espósito intenta impedirle que hable con el pinche, al que acaba de ordenarle que busque a Sandoval. Espósito inicia el interrogatorio sin éxito, al poco tiempo, entra Irene a la sala para insistirle a Espósito que desista de la indagatoria. De repente, se percata de la mirada lasciva de Gómez, quien contempla su ropa interior a través de la abertura de su blusa. Se le ocurre, entonces, una estrategia para conseguir su confesión. Irene le asegura a Espósito que Gómez es inocente, porque no tiene las características físicas necesarias para ser un asesino. Lo menosprecia como hombre por su contextura física: es de baja estatura y débil, por lo tanto, no podría someter a una mujer como Liliana Colotto. También asegura que ella no podría recordar a un hombre tan anodino como Gómez. El asesino enfurece por las palabras de Irene, especialmente, cuando insinúa su falta de potencia sexual. Gómez exhibe su pene frente a Irene y la abofetea cuando no consigue intimidarla. Espósito sale en su defensa e intenta estrangular a Gómez.

En medio del interrogatorio, Sandoval, irrumpe en el despacho, está ebrio y se jacta de haber sido él quien logró capturarlo. Espósito busca a Morales en la estación del tren para informarle del arresto. El viudo lo abraza agradecido.

Alrededor de un año después, Romano es funcionario del Ministerio del Bienestar Social, está a cargo de un grupo parapolicial dedicado a la persecución de enemigos políticos del gobierno. Con el fin de vengarse de Espósito libera a Gómez de la cárcel y lo invita a formar parte de su grupo de criminales. Morales ve al homicida por televisión en una alocución presidencial de María Estela Martínez de Perón. Gómez integra el grupo de guardaespaldas de la mandataria. El viudo pone sobre aviso a Espósito. Irene, por su parte, continúa con sus planes de boda, su madre y la modista la instan a medirse el vestido de novia mientras ella mira la televisión. Al ver la transmisión de alocución presidencial también se entera de que Gómez está libre.

Al día siguiente, indagan por la liberación del asesino y se enteran de que Romano es quien ha dado la orden. Irene acompaña a Espósito al despacho de Romano para pedirle explicaciones. El hombre los humilla y ridiculiza el amor de Espósito por Irene, al decirle que él no está a su altura. Al abandonar el despacho y mientras bajan en el ascensor, Gómez entra y juega amenazante con su arma frente a ellos. Poco después, Espósito habla con Morales, le explica que ya no puede hacer nada más para obtener justicia. Le insinúa buscar justicia por su cuenta.

Pasan los días y Espósito se distancia de Irene. Ella se acerca y lo invita a verse fuera de la oficina para hablar de sus vidas, su matrimonio y las objeciones que Espósito pueda tener sobre el mismo. Espósito acepta, pero la noche del encuentro, Sandoval se embriaga y se ve envuelto en una pelea en el bar. Espósito debe ir a buscarlo para llevarlo a su casa. Ante la imposibilidad de llamar a la esposa de Sandoval, porque no funciona el teléfono, sale a buscarla y lo deja durmiendo en la poltrona. Tres hombres irrumpen en la vivienda en busca del dueño de casa. Sandoval sacrifica su vida por la de su amigo al asegurar que él es Espósito. A la

mañana siguiente, Espósito debe huir de Buenos Aires, Irene lo ayuda a partir hacia Jujuy. Ambos se despiden en la estación del tren. Irene corre por la plataforma mientras él se aleja en el tren, ella llora y posa sus manos en el vidrio de la ventana intentando tocarlo.

Los años pasan y Espósito se casa con una chica que conoce en Jujuy. Diez años después, regresa a Buenos Aires, corre el año de 1985. Al regresar al juzgado, se entera de que Irene se ha casado, es madre de dos niños y ha ascendido a fiscal. Después, Espósito se divorcia e Irene es nombrada jueza. Ambos trabajan juntos hasta la jubilación de Espósito.

Veinticinco años después del crimen, Espósito ya jubilado, ocupa su tiempo libre en escribir una novela sobre la causa de Morales. Después de varios intentos de relatar un buen comienzo, renuncia a su labor. En medio de la noche despierta y escribe en una libreta la palabra Temo. A la mañana siguiente, visita a Irene en su despacho para hablarle de su proyecto de escritura. Irene le proporciona una máquina de escribir a la que le falta la letra A. Espósito afirma que no le quedan excusas para no escribir. Sin embargo, no está seguro de cómo empezar su novela, ella sugiere que inicie por lo que más recuerde. Espósito rememora la primera vez que la vio cuando fue nombrada secretaria en el juzgado.

En dos ocasiones se encuentran en un café para hablar de la novela y sobre algunos momentos del pasado. Para Irene es un delirio el hecho de que Espósito haya descubierto a Gómez como el culpable, por mirar Liliana en las fotografías. Espósito intenta explicarle que los ojos hablan, pero concluye afirmando, nervioso, que es mejor que se callen. Irene quiere saber por qué está interesado en escribir sobre esta causa. Espósito le manifiesta que lleva más de veinte años distrayéndose, pero ahora se siente solo y cuando piensa en su vida, todo lo lleva a Morales. En el segundo encuentro en el café, miran algunas viejas fotografías de la celebración del compromiso de Irene, Espósito aparece en ellas observándola de manera similar a Gómez, en las fotografías de Liliana.

Irene asegura que su vida es mirar al futuro. Su tarea es trabajar todos los días en el juzgado por la única justicia que conoce. Luego, debe volver a su casa con su marido y sus hijos, por esta razón, aunque la novela sea buena, no es para ella. Sin embargo, en la noche, no logra conciliar el sueño y lo llama para decirle que quiere leer la novela cuando esté terminada.

Irene lee la novela en casa de Espósito, hablan sobre su exilio en Jujuy y de la despedida en la estación del tren. Ella le pregunta por qué no la llevó con él. Espósito incapaz de responder, le confiesa que siente la necesidad de saber la verdad sobre lo ocurrido con Morales. Debe terminar esta historia, porque hace 25 años se pregunta cómo puede ser que no haga nada, cómo se hace para vivir una vida vacía. Irene lo acompaña a buscar la dirección de Morales.

Espósito viaja al interior y encuentra la vivienda de Morales, ahora él también es un hombre mayor. Entran a la casa y Espósito ve las fotografías de Liliana en la biblioteca. Luego intenta averiguar qué ha pasado con la vida de Morales, este le confiesa que nunca más se casó. Espósito le habla de su matrimonio fallido, ambos concluyen que es muy complicado el tema de las relaciones.

El viudo lee la novela y le recomienda dejar el pasado atrás. Espósito le habla de la muerte de Sandoval, además le pregunta cómo aprendió a vivir sin Liliana. Después de una fuerte discusión por la insistencia de Espósito en saber lo que pasó con Gómez, Morales lo echa de su casa. Espósito se disculpa y le relata cómo fue la muerte de Sandoval, quien sacrificó su vida por salvarlo a él. Le menciona que las fotografías en las que Espósito aparece junto a su padre estaban volteadas sobre un mueble en un intento por ocultar su identidad ante los homicidas.

Espósito está decidido a encontrar a Gómez, porque se lo debe a su amigo, es allí cuando Morales le confiesa que secuestró y asesinó al criminal. Después, le aconseja que continúe con su vida, él le debía una, pero ahora están a mano. Espósito se marcha, pero en el camino recuerda todo lo sucedido, las palabras de

Morales diciendo que no gana nada metiéndole cuatro tiros a Gómez, Sandoval hablando de que es imposible cambiar de pasión y el sufrimiento del viudo por la muerte de su esposa. Espósito regresa para vigilar a Morales. En la noche, Morales sale y camina hasta un galpón, Espósito lo sigue y descubre que ha tenido preso a Gómez durante los últimos veinticinco años en una celda. Al verlo, Gómez le ruega que le pida a Morales que por lo menos le hable. Espósito mira al viudo, quien le reclama “usted dijo perpetua”. Ante estas palabras, abandona el lugar en silencio.

Vemos a Espósito comprar flores y visitar la tumba de Sandoval. Después, termina la novela y la cose como lo hacía su amigo con los folios en el juzgado. Una libreta sobre su escritorio llama su atención, tiene escrita la palabra Temo, él escribe una A en el medio y la transforma en TeAmo. Espósito va al despacho a confesarle sus sentimientos a Irene, ella le advierte que va a ser complicado, él responde que no le importa, ella sonríe y le pide que cierre la puerta.

#### 5.2.2. Fábula de Ricardo Morales, Liliana Colotto e Isidoro Gómez

Ricardo Morales es argentino, desconocemos mayor información sobre su origen. Es un joven cajero del Banco Nación de la ciudad de Buenos Aires. Un día llega Liliana Colotto al banco, quien es una maestra recién graduada que viene del interior del país. Se conocen y se enamoran. Durante su noviazgo realizan algunos viajes por el país y visitan a los padres de ella. A principios de 1974 se casan en Chivilcoy, el pueblo natal de Liliana. La mañana del 24 de junio del mismo año, Morales desayuna por última vez con su esposa. Minutos después de abandonar su casa, Liliana es violada y asesinada por Isidoro Gómez. Un vecino de Chivilcoy que siempre estuvo obsesionado con ella.

Morales está en su trabajo cuando llegan Benjamín Espósito y el Inspector Báez para informarle que su esposa ha sido asesinada en su casa.

Poco después recibe la visita de Espósito en su vivienda, observan algunos álbumes de la pareja en la que registraron algunos de sus momentos más felices. Asimismo, miran algunas fotografías de Liliana en su pueblo natal antes de emigrar a Buenos Aires. Entre estas imágenes, Espósito descubre a Isidoro Gómez como el homicida. Morales le pregunta al investigador por la condena que pagaría el asesino, Espósito le asegura que sería prisión perpetua. Lamenta que en Argentina no haya pena de muerte, Morales responde de forma airada que no está de acuerdo con una condena a muerte, su interés principal es que el asesino tenga una larga vida en la cárcel y que sus días estén llenos de nada.

Después, llama a casa de Gómez e indaga con la madre del sospechoso por su paradero. Descubre que hace alrededor de un mes se mudó a Buenos Aires y trabaja en una obra en construcción. Llama a Espósito para contarle lo averiguado, él asesino escapa –ver tercer párrafo de la página 152-, por lo que Ricardo Morales decide vigilar las diferentes estaciones del tren con la esperanza de encontrarlo.

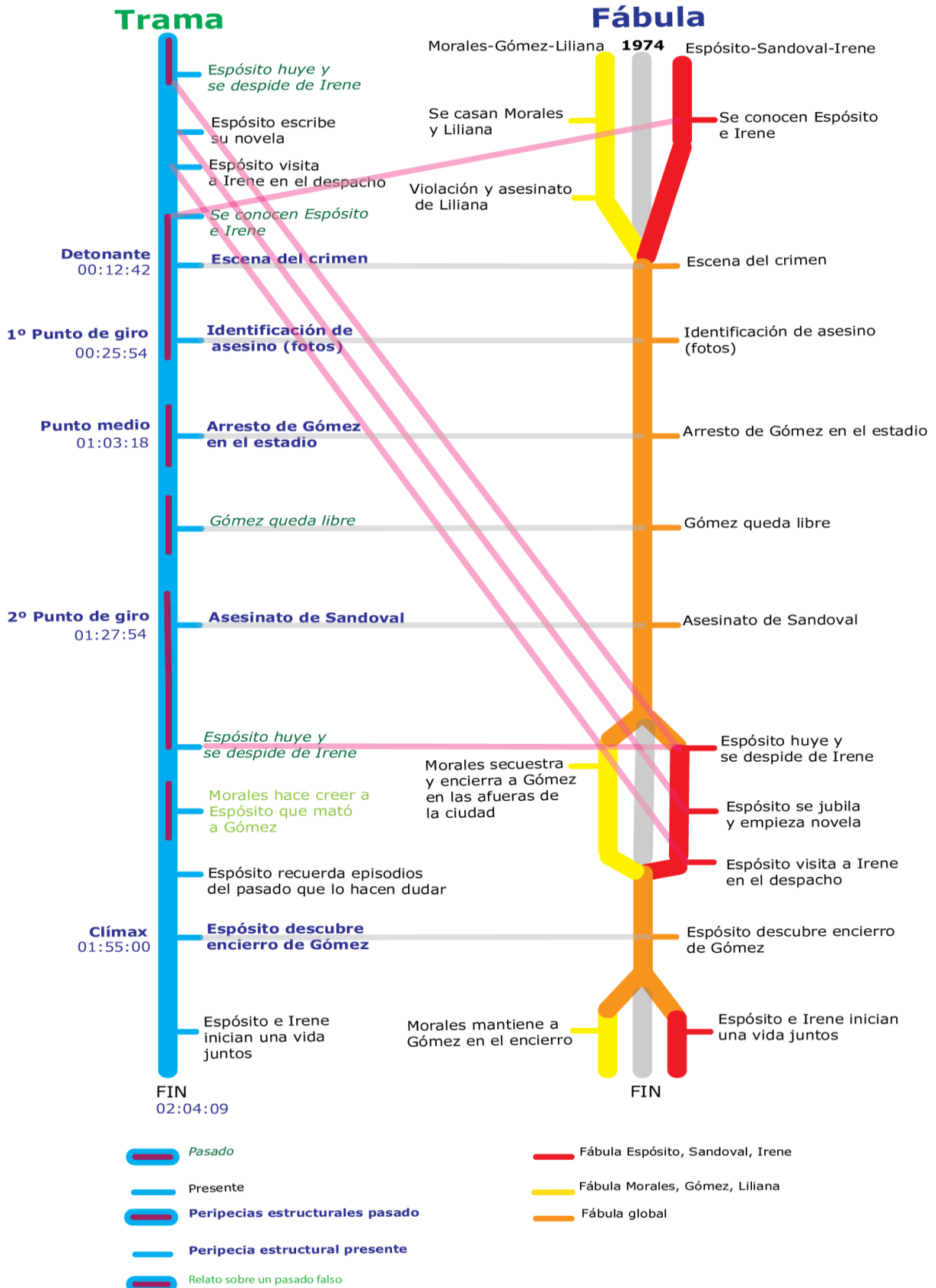
Finalmente, Gómez es capturado y confiesa el asesinato, Espósito busca a Morales para informarle lo ocurrido. Tiempo después, mientras ve la televisión se entera de que Gómez está en libertad –ver último párrafo de la página 154-. Morales le reclama porque le aseguró una condena perpetua para Gómez. No obstante, le agradece todo lo que hizo por él y se marcha. Morales pide un traslado en el banco, compra una propiedad en el campo y abandona la ciudad.

Ricardo Morales secuestra y encierra a Gómez en una celda que ha construido en su casa. Se aísla e incluso renuncia a rehacer su vida amorosa. Durante los años de reclusión, Morales se ocupa de mantener al asesino en buen estado de salud, incluso estudia por su cuenta medicina interna con el objeto de mantenerlo con vida, pero nunca le dirige la palabra.

Más de veinte años después, Espósito llega a su casa, Morales lee la novela que el funcionario escribe y le recomienda que deje el pasado atrás. Espósito indaga por

su vida y le relata su exilio y la muerte de Sandoval. Morales se da cuenta de que su secreto está en riesgo por la insistencia de Espósito en encontrar a Gómez y decide confesarle que él lo asesinó. Espósito se va. Llega la noche y Morales prepara la comida de Gómez, se dirige al galpón para llevársela sin percatarse de que Espósito lo sigue y lo descubre—ver último párrafo de la página 157-.

### 5.2.3. Esquema comparativo de fábula y trama



### 5.3. Análisis textual del filme: *El secreto de sus ojos*

Después de la descripción de la sinopsis segmentada de todas las secuencias mecánicas del filme, presentamos un análisis textual que describe la obra *El secreto de sus ojos* a partir de los elementos que componen tanto su escritura fílmica como su estructura narrativa. Nuestra labor de análisis se concentra en las secuencias determinantes para la configuración global del texto. A partir de las secuencias que consideramos más significativas en lo narrativo, y que resulten interesantes o complejas en lo escritural.

Estas secuencias analizadas son: en primer lugar, aquellas que se nos relatan en el inicio de la trama -Espósito jubilado y sus intentos por escribir la novela-. En segundo lugar, las que narran el crimen, el encuentro de los personajes involucrados y el desarrollo de la investigación (identificación, captura y confesión del culpable).

En tercer lugar, consideramos las secuencias del presente intercaladas con los flashback de la investigación del crimen y que actualizan la información del pasado para el espectador. En cuarto lugar, estudiamos las secuencias de la liberación del homicida y sus consecuencias para la vida de los protagonistas. En quinto lugar, el momento del clímax con el descubrimiento del encierro del criminal. Finalmente, el desenlace.

Inicio del filme

Comienza el filme y sobre un fondo negro se presentan los diferentes nombres de las productoras: *Alta Classics, Tornasol Films, Haddock Films, 100 bares producciones*. Después de esta presentación en letras blancas sobre fondo negro vemos el título de la película *El Secreto de sus Ojos* seguido en otra fuente de las siglas *A.I.E.*

Después del título continúan los nombres del resto de productoras asociados: *Telefe, Televisión Española, Canal + España*, continúa con las instituciones que apoyan: *Gobierno de España, Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa)*, y quienes financian: *Instituto de Crédito Oficial*.

Llama la atención las letras mayúsculas que resaltan en el título y que no corresponden a la forma ortográfica correcta, por lo tanto, se resaltan las palabras *Secreto* y *Ojos*, cuya primera letra es escrita en mayúscula, como las partes fundamentales de la oración. Tal como se escribe los títulos en inglés.



Ambos sustantivos son los componentes fundamentales de la oración, el secreto está en los ojos. Un sustantivo abstracto como secreto junto a otro concreto como ojos que remite a aquello escondido que no va a decirse hasta el final del filme. El secreto guardado por Morales durante 25 años y que Espósito descubre en su mirada. El filme es la adaptación de una novela publicada originalmente como *La pregunta de sus ojos*, en una clara referencia a la relación amorosa entre los dos personajes principales, lo que se aclara al final cuando se alude literalmente al título

de la obra. En el momento en que se describe la llegada de Chaparro al despacho de Irene para responderle la pregunta de sus ojos. Sin embargo, en el texto audiovisual se reemplaza el sustantivo pregunta por secreto. No solo cambia el título, también cambia el asunto al que alude, si consideramos que Morales es el personaje que esconde un secreto, uno que Espósito parece decidido a callar. En ambos textos encontramos el adjetivo posesivo *sus*, un sintagma indeterminado que no identifica a nadie en particular. No sabemos si remite a los personajes o al espectador, ya que, en última instancia, también accedemos junto a Espósito a la verdad cuando averigua el secreto de Morales.

Asimismo, encontramos las iniciales A.I.E., que se refieren a la participación en la producción de la Sociedad de artistas intérpretes o ejecutantes de España.

En la siguiente pantalla con la primera nota de un piano, se introduce el nombre “Gerardo Herrero” en fuente mayor y abajo más pequeña “presenta”, después del título del filme, se presenta el nombre del productor del mismo. Se escribe un nombre en la pantalla de quién hace posible la película. En la siguiente pantalla encontramos el nombre del autor “Una película de” en fuente pequeña “Juan José Campanella” en fuente mayor que resalta sobre el fondo negro de la pantalla. De esta manera se escribe el nombre del autor, “Gerardo Herrero presenta” y a continuación “Una película de Juan José Campanella”. Un reputado productor presenta la película que claramente se identifica como autoría de Campanella. Este inicio cabalga entre dos tipos de comienzo, por una parte se presenta sobre un fondo negro, es decir, la narración aún no ha comenzado, pero justo en el momento en que aparece el nombre del productor principal presentando la película como autoría del director inicia la música, aún sin imágenes ya anuncia un comienzo del relato. Continúa con una melodía de piano mientras se muestran los nombres de los actores, empieza con “Ricardo Darín, Soledad Villamil”, “Pablo Rago”, “Javier Godino”, “Y la participación especial de Guillermo Francella”. Todos los actores principales.

Se trata de un fondo negro sin contexto que lo demarque, no hay imágenes de ninguna clase, ni paisajes, ni figuras, ni escenarios, solo el título del filme y los nombres de los principales actores. Sin nada que nos permita identificar el universo en el que transcurre este relato, en lo que constituye una decisión del sujeto del enunciado global.



#### Secuencia 1: Despedida

Vemos una estación de tren, un letrero en el fondo del plano "7 PLATAFORMA 8" en letras blancas mayúsculas. Frente a la cámara se mueven unas figuras humanas que corren presurosas por los andenes, ninguna de ellas se puede distinguir con nitidez. Se acercan a la cámara o se alejan de ella.

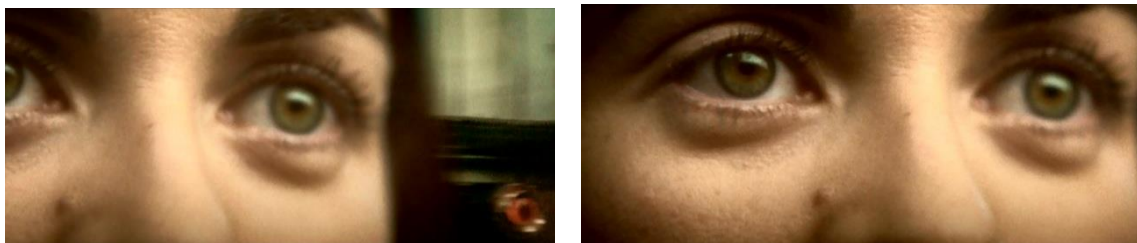


Un paneo horizontal hacia la izquierda que se detiene en un primer plano de los ojos color aceituna de una mujer de cabello oscuro quien permanece inmóvil en la plataforma. En la secuencia coexisten dos velocidades, mientras los viajeros y otras personas en la plataforma van a una gran velocidad que impide reconocerlos, el

hombre y la mujer permanecen estáticos o en una cámara ralentí. La música de piano continúa, pero se han introducido nuevas notas que suenan justo en el momento en el que vemos el primer plano del filme.



En primer plano los ojos de esta mujer que es la única enfocada, aunque su ojo derecho aparece bien enfocado, mientras el izquierdo se encuentra ligeramente fuera de foco. En ella se detiene el movimiento de cámara, concretamente, en sus ojos que remiten al título de la película, unos ojos que brillan mientras miran algo con interés, tal vez con ansiedad, aunque todavía no sabemos qué es exactamente, pero esa mirada remite al sustantivo ojos del título, sin embargo, esta mirada no esconde, al contrario revela las emociones de la mujer. El deseo se explicita en el fulgor de esas pupilas.



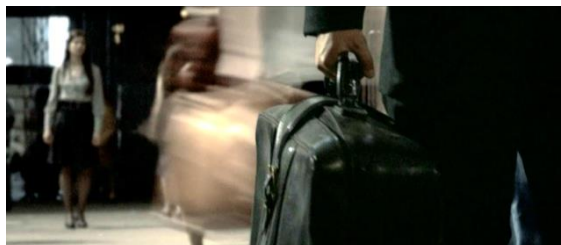
Vemos las piernas de alguien que usa un pantalón oscuro y permanece de pie junto a una maleta negra. En el fondo desenfocado se percibe el mismo movimiento de personas que dejan estelas a su paso, no se puede diferenciar a ninguna de ellas.



La mano de un hombre levanta la maleta, se gira completamente a la derecha. Después, lo vemos caminar hacia el tren. Lleva un saco oscuro, tiene cabello negro peinado hacia atrás, alcanzamos a ver su oreja derecha y algo del vello oscuro de su barba. A la izquierda vemos un tren detenido, diferentes personas se asoman por sus ventanas, hablan con otras que están en el andén, todos aparecen fuera de foco, como fantasmas que deambulan.



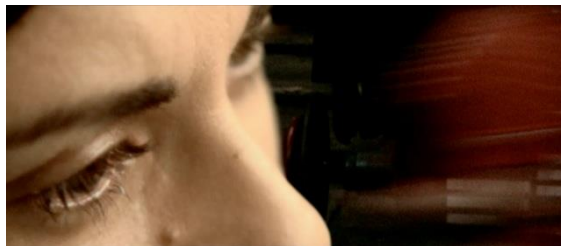
Vemos al hombre que camina en dirección a la cámara, se enfoca de la cintura hacia abajo no vemos su rostro. A su alrededor continúa el movimiento de personas. En el fondo del plano, desenfocada, la mujer lo observa, es la única figura detenida en medio del movimiento de los demás. No alcanzamos a reconocer sus facciones, su cabello es largo y oscuro, viste una falda negra hasta las rodillas y una camisa de rayas. El hombre continúa su camino hasta que sale de cuadro, la mujer continúa en el fondo hasta que sólo la vemos a ella y a la maleta en ambos extremos del plano. Ambos personajes son los únicos que permanecen diferenciables, aunque ella permanezca desenfocada en el fondo del plano, toda figura que se le cruza delante, parece perder su materialidad, se transparenta y sólo ella se ve en el fondo.



El hombre la mira desde la puerta del vagón, ambos están desenfocados. Escuchamos en segundo plano sonoro el silbato del tren que anuncia su partida. En una mirada semisubjetiva de ella, vemos un plano general del hombre, el hombro derecho de la mujer ocupa media pantalla. El hombre la observa un momento más y sube al vagón. Ella, de espalda, continúa mirando el tren.



Vemos un primerísimo plano picado de los ojos de la mujer que miran fijamente. A su costado continúa el paso de figuras indiferenciables en estelas que caminan en ambas direcciones. Escuchamos en segundo plano el sonido de la máquina que empieza su andar.



El tren inicia la marcha. En un barrido cambia el plano y vemos las ventanas del tren, la mujer corre al costado mirando hacia dentro. Cambia el plano, y por la ventanilla en plano subjetivo el hombre mira hacia afuera. El tren continúa en movimiento, todo se ve en estelas casi indiferenciables. Otra vez, los ojos de la mujer, tristes casi al borde del llanto.



En plano subjetivo del hombre vemos a la mujer por la ventanilla, la cámara se mueve y vemos a la mujer en un movimiento de cámara que inicia desde su cabeza hasta el pecho, ella posa su mano en el cristal de la ventanilla. El hombre superpone

la suya, el vidrio de la ventanilla las separa. Ella no puede continuar la marcha del tren que se aleja. Vemos al tren marcharse, las imágenes están desenfocadas. La música de piano se ha ido intensificando, es lo único que escuchamos.



En el siguiente plano mediante transición por barrido, vemos al hombre desde atrás, un primer plano de su cabeza. Camina rápidamente hasta llegar a la puerta trasera del tren, en la cual hay una ventanilla circular por la que se ve el andén y la mujer que corre hacia el tren.



En plano semisubjetivo desde la ventanilla del tren, la mujer continúa su carrera hasta que se pierde en la distancia y su figura se centra en el plano. La melodía del piano y la imagen de la mujer empequeñeciéndose en el andén es lo que termina la escena.



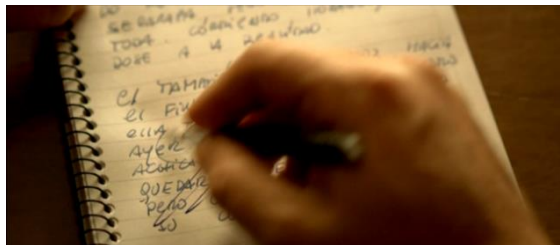
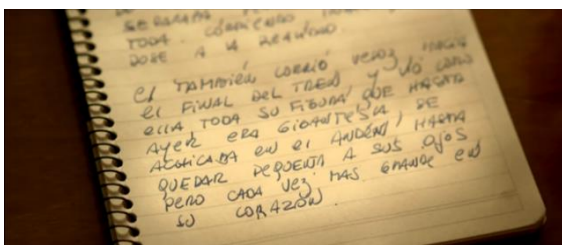
En esta primera secuencia vemos la despedida entre un hombre y una mujer, sin diálogos ni imágenes claras sabemos poco, pero son evidentes las emociones que los sacuden; sin embargo, por otro lado, hay un ocultamiento deliberado de los rostros de los personajes. Esta es una puesta en escena habitual cuando se trata de recuerdos, retazos del pasado que se intentan recordar, así lo confirmamos en la secuencia siguiente.

## Secuencia 2: Intentos de Inicio de la novela

Vemos una página de cuaderno con un texto escrito en tinta azul. La música se ha detenido. En el último párrafo, el único que alcanza a verse, se lee “él también corrió veloz hacia el final del tren y vio cómo ella, toda su figura que hasta ayer era gigantesca, se achicaba en el andén hasta quedar pequeña a sus ojos pero cada vez más grande en su corazón”. Después de seis segundos con el plano detenido en el texto y sin música de fondo, aparece una mano que empuña un bolígrafo y tacha con ella el último párrafo escrito. Luego continúa tachando todo el texto hacia arriba hasta rayar toda la hoja escrita de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, trazando unas olas sobre el texto. Se lee en el primer párrafo “El desgarró que le provocaba su partida, la amarga sensación de no mirar sus ojos lo llenaban de un impredecido (sic) dolor. Cuando entonces la vio”. El segundo párrafo dice “Primero fue solo su mano queriendo romper la ventana que los separaba, pero luego fue ella toda. Corriendo, llorando, negándose a la realidad”. La falta de diálogos es compensada ahora con la descripción literal de la despedida vista. Confirmamos que se trata de un adiós entre los personajes, es también una exposición salpicada de palabras emotivas. Estamos en los tres minutos y medio del filme (3’ 30”). Al iniciar la cinta parece que vemos un sueño o un recuerdo lejano de alguien, es una despedida de dos personas que se aman, una pareja que se separa. El hombre viaja a otra ciudad o país, debe ser un viaje sin fecha de retorno porque la música y las imágenes sugieren un desgarré emocional en los personajes. Estas dos personas se aman y deben separarse por razones que no conocemos, no obstante, intuimos que algo grave debe alejarlos.

La palabra *impredecido* aparece escrita en el papel, no obstante ser incorrecta, lo que puede deberse a que Espósito no es realmente un escritor profesional. Es un oficial primero jubilado, cuya única experiencia es la redacción de los expedientes judiciales. Es factible que cometa errores ortográficos y gramaticales al escribir su novela. No tiene un dominio de las palabras ni de la historia que relata, tacha lo escrito porque no está satisfecho con lo realizado. Este término inexistente que

mezcla el prefijo *im* como negación o privación, en este caso acompañado del vocablo *predecido* que podemos relacionar con *predecir*, de aquello que está por suceder. Estamos, entonces, ante la negación de lo que va a ocurrir. Un dolor impredecible, es decir, que no podía predecirse, pero también uno que no puede decirse, *im-pre-decir* ni en la escritura ni en la despedida que acabamos de ver sin palabras. Parece tratarse más de un lapsus sobre ese silencio que orbita en la secuencia anterior, que referirse a aquello que no se sabe que va a ocurrir.



Se escucha el sonido del bolígrafo mientras tacha lo escrito. Vemos luego en plano detalle, el rostro de perfil de un hombre mayor, usa lentes, lleva barba y bigote. Se trata del hombre que parte en el tren, es evidente que ha envejecido. Mira hacia abajo, se escucha el sonido de la hoja que acaba de arrancar del cuaderno, el sonido indica que arruga la hoja mientras levanta la cabeza, se quita los lentes y posa la mano en la que empuña los lentes contra su barbilla. La página destruida relata todo lo visto en la plataforma del tren. Reitera la palabra ojos y el verbo ver en cuatro ocasiones, de la misma forma como lo hace la imagen, en la que vemos dos planos detalle de los ojos de la mujer y las miradas de ambos que no dejan de buscarse.

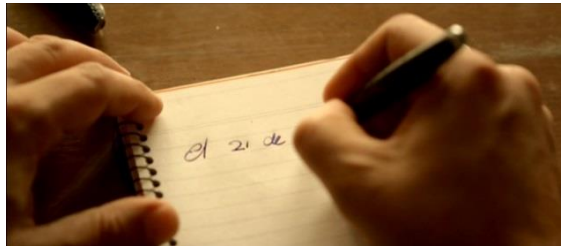


Vemos un plano general del interior de una vivienda, dos salones alcanzan a distinguirse, el hombre está en el salón del fondo, sentado en una mesa de comedor familiar y ocupa la mitad derecha del plano dividido por un gran marco sin puerta. En el fondo, arriba de un mueble se ve un gran espejo que refleja una puerta de vidrio con cortinas a la izquierda del hombre. La iluminación es otro elemento que

divide el plano, el salón en el que se encuentra posee una tonalidad verde, junto a la puerta de vidrio una lámpara verde encendida y en la esquina del fondo una lámpara más grande ilumina la mesa desde atrás. El plano está lleno de sombras, es semioscuro, mientras por la puerta de vidrio se alcanza a vislumbrar la claridad del día. En la mitad izquierda y en primer plano, vemos una lámpara roja encendida que produce una iluminación rojiza sobre un mueble en el que está un tocadiscos y un portarretratos, por el ángulo no podemos ver la fotografía.- pero es la misma que veremos en siete secuencias diferentes y se relaciona con la muerte de Pablo Sandoval, uno de los momentos más dramáticos del filme -. Junto al marco de la puerta que divide ambos salones, vemos una biblioteca de madera en igual tono rojizo. El hombre tira la hoja destruida a un cesto de basura que tiene a sus pies.



Vuelve a ponerse los lentes y suspira. En cambio de plano vemos una página del cuaderno en blanco sobre la que empieza a escribir, una voz en off lee lo escrito.



*Espósito: (Off) "El 21 de junio"*

La caligrafía mezcla mayúsculas con minúsculas (la A tan relevante en el filme, como la letra dañada en la máquina de escribir, se muestra siempre es mayúscula). La fecha brinda una información adicional, la despedida en la estación del tren se relaciona con lo ocurrido en esa fecha porque en el vestuario, los cortes de cabello de las personas que están en el andén se reconoce la moda de los años 70 mientras que al ver a Espósito en su casa, su atuendo y su apariencia mayor nos indica que se trata de una época actual.

### Secuencia 3: El desayuno

Cambia el plano y vemos a una mujer joven en camisón mientras continuamos escuchando la voz en off. Una nueva melodía de piano acompaña la voz. Es el tema *Liliana's music box* que funciona como un raccord de sonido para dar paso a esta secuencia. Esa misma función cumple la voz en off de hombre que empieza a relatar "El 21 de junio..." que además actúa como una anticipación temporal para el espectador que ya espera ver las imágenes anunciadas por este narrador. Son las primeras palabras que escuchamos en el filme.



*Espósito: (Off) "...de 1974 fue el último día que Ricardo Morales desayunó con Liliana Colotto".*

La mujer habla con un hombre que está de espalda a la cámara. Ella bebe té en un pocillo y sonríe. Conversan, pero no escuchamos lo que dicen. Están sentados tomando el desayuno, a la izquierda de la mujer vemos algunas plantas, junto a ellas se encuentra un mueble con vajillas, juegos de té y copas, a la derecha, vemos la cocina. Vemos la silueta del hombre en primer plano, sólo se encuadra parte de su cabeza y su hombro. Ella está en el centro del plano iluminada por una luz clara en un plano semisubjetivo del hombre. La voz del escritor continúa escuchándose.



*Espósito: (Off) "y durante el resto de su vida recordó cada detalle de esa mañana. Planearon sus primeras vacaciones, tomaron té con limón debido a su persistente tos que él endulzó con ese terrón y medio de azúcar, según su costumbre..."*



Simultáneamente a lo relatado por la voz en off, vemos que ella viene de la cocina hacia la mesa con una tetera en sus manos, a su izquierda de una pared de color rojizo cuelga una fotografía en la que se observa el vidrio trasero de un auto y una pareja que mira hacia afuera, ella posa su mano contra la ventana en gesto de despedida como en un viaje de bodas.



Vemos un primer plano, las manos del hombre que endulza su té con un terrón de azúcar. Lleva una sortija de bodas en su mano izquierda. Una sortija que nunca va a quitarse porque él permanece atado a ella como objeto de deseo. Sigue un primer plano de ella que sonrío, su risa se escucha en tercer plano sonoro tras la voz en off y la música. Vemos un primer plano de la mano del hombre que esparce el dulce de grosella sobre unas tostadas. Después, la vemos a ella en plano medio en la cocina. Ella habla y lo mira. Vemos un primer plano de ella, sonrío y come tostadas. En otro plano semisubjetivo del hombre, ella sonrío mientras lo mira. Toda la escena está iluminada por una luz natural que entra por su costado y le imprime un brillo a su hombro izquierdo y a su rostro.

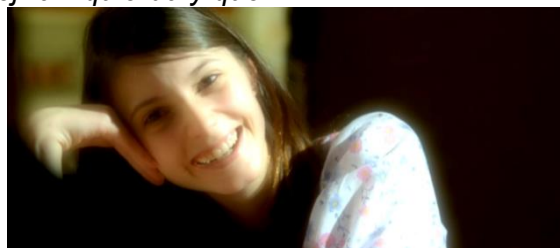
*Espósito: (Off)* "...recordaría para siempre ese dulce de grosella con frutas de verdad que nunca más probó..."



*Espósito: (Off) "...las florcitas estampadas en su camisón y, sobre todo..."*



*Espósito: (Off) "... su sonrisa, esa sonrisa recién amanecida que se fundía con un rayo de sol que caía sobre su mejilla izquierda y que..."*



La secuencia nos brinda un dato temporal que nos ubica en el invierno argentino de 1974, sabemos que existe una relación entre esta pareja que comparte un momento íntimo. Se encuentran en una vivienda a tempranas horas de la mañana. Ella está en camisón de dormir y se menciona que él ha tenido una persistente tos durante la noche, así que, han pasado la noche juntos, pero también otras más, pues este será su último día, por lo tanto, hubo otros. Por otra parte, sabemos que comparten sus vidas desde hace poco porque apenas planean sus primeras vacaciones. Las alianzas que brillan en sus manos nos relevan que se trata de una pareja de recién casados.

En el plano/contraplano domina el punto de vista del hombre sentado en la oscuridad, identificado por la voz en off como Ricardo Morales. La voz de Espósito describe una vez más lo que se nos muestra en la imagen, Ricardo Morales observa a Liliana Colotto: ella habla, toma el desayuno, camina de la cocina a la mesa y viceversa. Siempre bajo la mirada contemplativa de Morales. Algunos planos son

semisubjetivos, se muestran desde su punto de vista, tal como lo relata la voz. No obstante, es clara otra presencia, otro punto de vista. El narrador (Espósito) se inscribe en la secuencia mediante la voz en off, simultáneamente en el punto de vista visual algunos planos ocultan deliberadamente a Ricardo Morales y otros planos de Liliana Colotto se muestran desde un ángulo distinto al de Morales, es otra mirada, que concreta el punto de vista de una tercera instancia.

Asimismo, resulta extraño el contraste en la iluminación, Liliana siempre bañada por la luz mientras Ricardo Morales está en la sombra, apenas se ve su silueta de espalda, nunca su rostro. En consonancia con lo anterior, encontramos una discrepancia entre la escena idílica que parece vivir la pareja, -la escritura audiovisual lo confirma: la luz clara, la música inocente, el vestuario y las risas de Liliana-, mientras, simultáneamente se nos advierte que algo más ocurre allí, -el hombre en las sombras, el rojo intenso de la pared en la que está la fotografía de la pareja- algo oscuro y secreto amenaza este paraíso.

La puesta en escena, entonces, resulta contradictoria, vemos a una hermosa mujer, en su casa, recién levantada y desayunando con un hombre que parece ser su pareja. Sin duda, él la desea por la forma insistente en que la contempla. Simultáneamente, escuchamos una melodía alegre, inocente, de una cajita musical, ella sonríe bañada por la luz de la mañana. Sin embargo, Ricardo Morales no aparece ante la cámara, es sólo una silueta, es un ocultamiento que no pasa inadvertido para el espectador. Con todo, es la joven, iluminada por un rayo de sol, en quien se centra nuestra atención. Nos embriaga su posición ante la cámara como un objeto dispuesto para nuestra contemplación, como el objeto del deseo de su acompañante, evidente no solo por los planos subjetivos de Morales sino por las descripciones de la voz en off de Espósito y por la tercera instancia de enunciación.

De repente, irrumpe el sonido gutural emitido por el narrador en off, “Ahhggg”, lo que nos sorprende y nos saca del momento íntimo que observábamos para dejarnos

turbados porque ya nos encontrábamos dispuestos a ser testigos de esta historia de amor, pero no se nos permite saber cómo termina la escena.

No sabemos quién es el escritor ni de qué se trata la historia que escribe, nuestra única certeza es que no está conforme con lo que relata, no sabe cómo empezar su narración. No puede escribir, tacha o destruye ambos comienzos; el primero de ellos es un recuerdo del momento más desgarrador de su vida. El segundo, todavía no sabemos cómo se relaciona con él, con su vida. Parece tratarse de una pareja diferente a la vista en la primera secuencia. En ambas se trata de adiós, la diferencia entre unos y otros parece radicar en que los primeros saben que no se verán en mucho tiempo o tal vez nunca vuelvan a hacerlo; los segundos, parecen ajenos a los acontecimientos que van a separarlos. Dos hombres y dos mujeres involucrados en acciones en las que narrativamente se juegan los deseos y, al mismo tiempo, cierta imposibilidad de obtenerlos.

#### Secuencia 4: Nuevo intento de escritura

Cambia el plano y mediante un raccord con el sonido “ahhhgg” de la voz en off que interrumpe la escena idílica de la pareja, vemos un plano medio del hombre que escribe. Arranca la página del cuaderno, la arruga mientras frunce el ceño y mueve la cabeza negativamente, continuando con la exclamación “ahhhgg”. Lanza el papel, toma la pluma y empieza una nueva página. La melodía de piano se ha interrumpido abruptamente ante la exclamación del hombre.



*Espósito: (Off) “...ahhhgg”*

La ventana está abierta y se ven las hojas de un árbol afuera. Atrás del hombre se vislumbran otras habitaciones de la casa. Todo el plano tiene un tono verde reforzado por la lámpara, la camiseta del hombre, las ramas del árbol y las cortinas.

De pronto, cuando más interesados estamos, tanto la imagen como la narración son interrumpidas abruptamente por una exclamación “ahhhgg”. ¿Por qué no termina el narrador la oración? Cuando más inmersos estamos en sus palabras, en lo detallado de su descripción, se detiene porque no está conforme con su relato. La diferencia entre la primera secuencia de la estación del tren y la secuencia de la pareja desayunando es evidente desde el punto de vista narrativo y técnico. La primera pareja se muestra en lo que parece ser un sueño o un recuerdo, los personajes se ven fuera de foco y sin descripciones mediante la voz en off del escritor. La memoria que se esfuerza por recuperar algo que parece escaparse en la imagen y en las palabras. No hay narración en off y no hay palabras de los personajes. La segunda secuencia, por el contrario, es descrita por la voz del escritor y las imágenes son nítidas. Tienen en común la presencia de un hombre oculto o semioculto al espectador que observa a una mujer. La imagen esconde y las palabras no pueden escribirse. Ambos intentos son descartados por el escritor.

#### Secuencia 5: La violación

Después del corte, en plano medio, vemos a Liliana Colotto sobre una cama. Un hombre joven le arranca la ropa interior. Ella está golpeada, su cabello cae sobre su cara y grita “no, no, no”, llora e intenta cubrirse el pecho con sus manos, en su mano izquierda lleva un anillo matrimonial, tiene el rostro ensangrentado.



Liliana Colotto: “aaahhhh....nooo”

Al hombre no le vemos el rostro, tiene el torso desnudo, tira con fuerza el sostén de la chica, mientras ella lucha. En un nuevo plano, el hombre está de espaldas a la cámara, trata de quitarse el pantalón, la camisa le cuelga, se mantiene sobre ella y la sujeta contra la cama, baja su pantalón y su ropa interior, ella está desnuda, tiene sus manos sobre la cabeza, la alianza vuelve a brillar en su mano, el hombre se lanza sobre la joven.



Otro plano, ella continúa llorando y suplicando “no”, el hombre se mantiene arriba y toma sus manos para inmovilizarla. Vemos una argolla que brilla en la mano derecha del hombre. Ella continúa tendida sobre la cama, vemos su rostro ensangrentado, el hombre le aprisiona las manos, ella llora y ruega. El hombre se mueve rítmicamente sobre ella, se escucha su respiración agitada y el crujir de la cama. Toda la escena está acompañada de un ruido extraño, molesto, como una especie de silbido amenazador.



Liliana Colotto: *“por favor, por favor, te lo pido, por favor”*

Sólo hemos escuchado un nombre, el de Ricardo Morales, nos han ocultado su rostro, pero, no parece probable que sea el mismo violador. Sabemos que él recordaría esta mañana durante el resto de su vida, cada detalle de lo sucedido, lo que nos habla de un hombre enamorado y de un acontecimiento que ha interrumpido este amor. El último, sin embargo, no es un hombre enamorado, porque en esta secuencia, ya no vemos, como en las dos primeras, a la mujer como

el objeto de deseo, sino de la posesión, de la pulsión aniquiladora de este hombre que aún no identificamos.

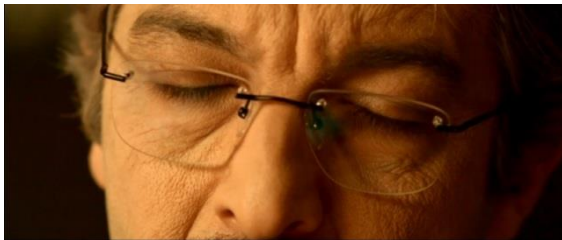
Tres hombres y dos mujeres diferentes hemos visto en este inicio del filme, presentados siempre con la misma fórmula, vemos con mayor o menor detalle a la mujer, mientras el hombre siempre está oculto, tras las sombras, tras un barrido o directamente por el encuadre. En la primera escena pronto nos damos cuenta de que el hombre del tren es el mismo que escribe el relato en el cuaderno. Sin embargo, de los otros dos hombres se nos oculta su apariencia. Un nombre resalta, Ricardo Morales quien desayuna con Liliana Colotto. El primer nombre presente en el filme para darle una identidad al hombre que vemos entre las sombras, el más oculto de todos ya que solo vemos su negra silueta. Está oculto, escondido, secreto, un campo semántico que nos remite al título del filme y al personaje que intenta mantenerlo. Su presencia se oculta, pero su nombre se enuncia, él no tiene aún un rostro, pero sí posee un nombre. De esta manera, Espósito queda inscrito en la imagen y Morales en el enunciado verbal. El narrador parece identificar a los dos héroes del relato, en los sucesos decisivos de su peripecia narrativa. En relación con sus deseos y tareas. El primero, en el momento más doloroso de su derrota, cuando debe abandonar el objeto de su deseo. Pero también en el instante en que emprende su relato. El segundo, en cambio, en la plenitud de su posesión amorosa, antes de que su objeto de deseo le sea arrebatado.

La vida de esta pareja será también interrumpida abruptamente, tal como la interjección del escritor interrumpió la secuencia idílica. Irónicamente, no habrá impedimento ni preparación para la secuencia más brutal. No hay voz en off que relate este nuevo intento de escritura del personaje. Asistimos a la violación de Liliana Colotto en doce interminables segundos, rodados en cuatro planos cerrados de imágenes caóticas en las que vemos partes del cuerpo de un hombre sobre la chica golpeada, mientras vemos su rostro ensangrentado cuando le suplica que se detenga. Las imágenes sorprenden al espectador, ¿quién es este hombre?, ¿esto sucedió después del idílico desayuno? Nos invade una sensación de impotencia

ante una escena llena de horror. La instancia de la enunciación global explicita su presencia con una cámara caótica que no se queda quieta en ningún momento, aunque centra nuestra mirada en el rostro de Liliana.

#### Secuencia 6: un mal recuerdo

El sonido cesa, pero en *raccord* por sonido continuamos escuchando las súplicas de la chica, en un segundo plano sonoro. Un plano detalle del escritor que mantiene su mirada fija en el vacío, cierra los ojos lentamente, así los mantiene por un momento, lentamente se quita los lentes, escuchamos su respiración y el sonido de los lentes al caer en la mesa.



Liliana Colotto: *“por favor”*

Vemos un primer plano de sus manos cuando toma la hoja para arrancarla del cuaderno con suavidad, sólo se escucha el sonido del papel al ser desprendido.



En un plano general, él está en la mesa del salón comedor, iluminada por lámparas a los costados, mientras se escucha el sonido del papel al doblarse antes de ponerlo a un lado. El plano es igual al ya visto en la secuencia anterior de los salones de la casa, ambos salones divididos con una iluminación en tonos rojos y verdes. Los rojos procedentes del salón principal de la lámpara sobre el mueble -en el que reposan el tocadiscos y el portarretrato con la fotografía mencionada en relación con la muerte de Pablo Sandoval- y los verdes del salón en el que el hombre escribe.



Después de un silencio se escucha al escritor exhalar suavemente como cuando se ha aguantado la respiración por un rato. Su mirada en plano detalle nos muestra cómo cierra los ojos como para no ver más esa escena llena de horror. Ninguna música de fondo o de pantalla acompaña la escena. Es una secuencia en la que el silencio es protagonista, después de los gritos de la chica, el sonido (chirrido) molesto y los jadeos del hombre de la secuencia anterior, pasamos a una calma tanto en la imagen como en el sonido. Únicamente se siente el ruido de un papel arrancado con suavidad. La historia que el hombre intenta escribir empieza a gestarse a partir de este acontecimiento y si bien es demasiado intenso para empezar su narración, el hombre no puede evitar escribirlo. Aunque sea infructuosa esta tentativa.

#### Secuencia 8: Temo

En plano general contrapicado vemos al hombre dormido en su cama, sobre su cabeza observamos una ventana por la que entra la claridad de la mañana, a su derecha se observa un guardarropa. A su lado, la mesa de noche, la lámpara y la libreta en la que ha escrito. Está solo en su cama, en una cama de dos plazas.



Suena un despertador, el hombre se incorpora para apagarlo. En plano medio toma sus lentes. Un nuevo plano y vemos su mano que toma la libreta en la que ha escrito en la noche, en el encuadre observamos el reloj despertador, son las siete de la mañana. Espósito acerca el papel y leemos con claridad la palabra *Temo* –en la

secuencia anterior el hombre prende su lámpara en medio de la noche y escribe algo en la libreta-. Lo vemos en plano medio observando detenidamente la libreta, vuelve a dejarla sobre la mesita y se recuesta en la cama. Se escucha el sonido intermitente de un reloj despertador, ruidos de la mañana, un pájaro que canta, el bolígrafo que cae en la mesa de noche, el suspiro cansado del hombre.

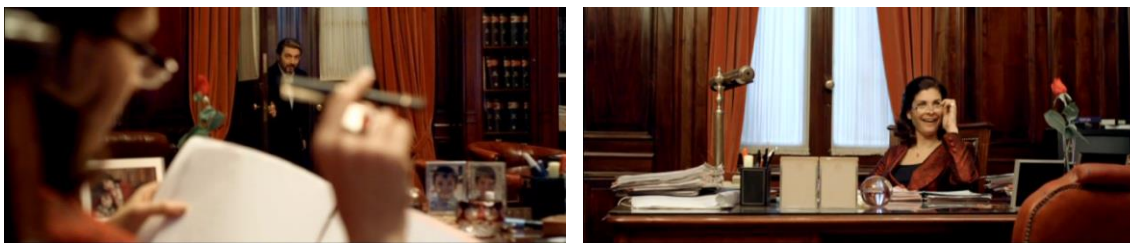


Hasta este punto del filme, encontramos una enunciación del personaje como escritor que intenta narrar una historia de la cual aún no podemos reconstruir una fábula clara. No hay precisión sobre lo relatado, ni si se trata de una obra de creación o de un recuerdo de su vida. Sus intentos de escritura fracasaron, ahora leemos en la libreta esta palabra, no sabemos a qué le teme, solo hasta el final descifraremos que en esta palabra también se manifiesta esa imposibilidad de narrar. Incapaz de escribir el relato, es decir, de realizar la tarea; es incapaz de escribir el deseo.

### Secuencia 13: Despacho de Irene

Desde adentro, en plano americano, vemos a Espósito que abre la puerta y dice “su alteza”, él está enfocado en el fondo y una mujer está en la derecha del plano, en primer plano desenfocado. Revisa unos documentos, sentada en un escritorio, sobre el que vemos tres fotografías, en dos de ellas aparecen dos niños pequeños, el primero de alrededor de seis o siete años y el segundo, un poco mayor. En la otra fotografía vemos a la mujer mirando a la cámara y abrazando a ambos niños, hay una fotografía más que no logramos ver porque está oculta tras los papeles que lee la mujer. El despacho tiene una tonalidad rojiza, enfatizada por la chaqueta roja que usa la mujer, los muebles del despacho, las cortinas y una rosa roja atrás de las fotografías. Cambia el plano y vemos a la mujer desde el punto de vista de Espósito. Es la misma mujer que vimos en la primera secuencia corriendo tras el tren, ahora luce mayor. Ella mira sorprendida a Espósito, deja los documentos que lee sobre el

escritorio, se quita los lentes, se levanta y camina directamente hacia él, lo saluda con un beso en la mejilla.



Irene: *“Qué sorpresa, pero, ¿qué hacés por acá?”*

Espósito: *“Pasaba a charlar un poco, ¿estás ocupada?”*

Irene: *“No, repasaba para una audiencia, pero ya me la sé de memoria”*

Vemos en contraplano a Espósito, mirada semisubjetiva de ella, que sonríe y la besa en la mejilla. Mientras ella habla parece quitar alguna pelusilla del hombro de Espósito. Lo invita a un café y bromea sobre si en el retiro, le dio por cuidarse la salud. Camina a un rincón del despacho toma un bolso negro del perchero y saca una cartera roja, luego, llama a un empleado.



Vemos una segunda puerta que da al interior de otro despacho, tres empleados se vislumbran en el fondo. Espósito la observa con detenimiento. El empleado aparece en la puerta, escuchamos su voz fuera de campo. En el contraplano vemos a un joven de pie en la segunda puerta. Irene le dice que vaya a traer dos cafés



Joven ayudante: *“Pero tengo que terminar el expediente”*

Irene: *“¿Qué expediente? te presento al señor Benjamín Espósito, recientemente jubilado honoris causa del Palacio y un viejo amigo”*.

Plano busto Espósito lo vemos sonreír ante las palabras de Irene.



Espósito: *“Más leche que café para mí”*

Irene: *Ah, cierto que estás con ese temita, ¿cómo era lo que tenías?, vejez*

Espósito sonrío nuevamente. Antes de que el joven se retire, ella le pregunta si va a hablarle de algo importante, Espósito la mira y vacila en su respuesta. Acompaña sus palabras con un gesto de negación con la cabeza.



Irene: *Esperá, ¿me querés hablar de algo importante?*

Espósito: *No, no, bah, no*

Irene. *Dejá abierto, nene*

Ella sonrío al decirle al empleado que deje abierto. Inmediatamente sale del plano parece dirigirse al escritorio e invita a Espósito a sentarse. Es la primera mención a la puerta, un motivo recurrente en el filme relacionado con el deseo de los personajes. Irene siempre anhelante de cerrarla para escuchar ciertas palabras “importantes” de él. Espósito incapaz de decirlas, está allí, sin embargo, para dejarle saber que está escribiendo un relato que ella conoce.

Los vemos tomando café, ella está sentada en su silla de escritorio y él sentado en la del frente. Hay una bandeja con dos vasos de agua y algunos *petits fours* sobre el escritorio. Irene lee un cuaderno anaranjado, Espósito fuera de foco a la derecha del plano, toma café.



Irene: “Y ¿Qué sabés de escribir novelas, vos?”  
Espósito: “Me pasé la vida escribiendo”

Suena el teléfono móvil de Irene, ella lo revisa, pero no contesta. Podemos ver la fotografía que no se lograba ver en el plano anterior, se trata de un niño en un carrusel. Vuelve a bromear con él



Irene: “ah los expedientes y ¿cuántas fojas va a tener la novela?, ¿ya la caratulaste?”.  
Espósito: “Un poquitito más de ayuda, de empuje, mal no me vendría”



Espósito: “¿Qué querés que haga?, que me comporte como un jubilado, que pase por acá, que pregunte si hace falta una manito, sirva café. Quiero escribir, ¿qué tiene de malo?, y quiero escribir sobre la causa de Morales.

Irene que hasta hace un segundo se reía y bromeaba, lo mira con interés, en silencio. Parece que ese nombre significa algo para ellos. Después de un largo silencio. Espósito habla.



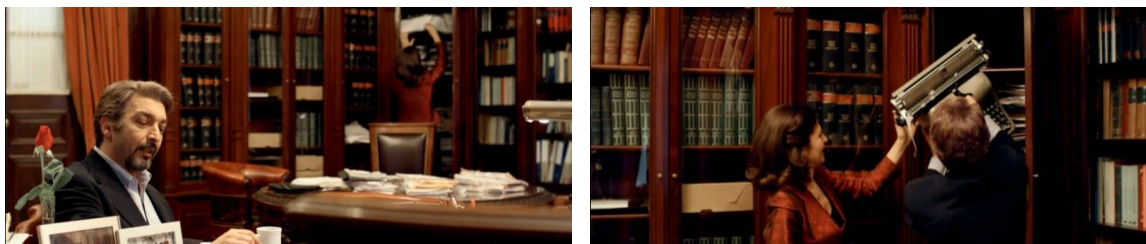
Espósito: “¿No sé por qué?, me estoy acordando...en realidad nunca más hablamos de eso, ¿por qué nunca hablamos de eso?”

Irene hace un gesto negativo con su cabeza, parece incómoda con el tema.



Irene: “Ahora, con tu letra, más que la gran novela, va a ser el gran garabato”.

Se levanta del escritorio, sale del plano, Cambia el plano y mientras él habla sobre su imposibilidad de empezar la novela, la vemos a ella en el fondo del plano y desenfocada. Está de pie sacando documentos de un armario, en el estante de arriba, se ve una máquina de escribir, ella trata de bajarla y le pide ayuda a Espósito.



Espósito: “Igual sospecho que no corremos peligro, porque arranqué como 50 veces y nunca pasé del quinto renglón...”.

Cambia el plano, se ve a Espósito acercarse, toma la antigua máquina de escribir y la descarga sobre una mesa. Ella dice que estaba en un depósito con la causa del petiso orejudo<sup>83</sup>. Como se verá a continuación, esta máquina tiene dañada la tecla A, sin embargo, está presente tanto en el pasado como en el presente como un objeto en que se concreta la lucha de Espósito por escribir su relato y alcanzar su deseo.

---

<sup>83</sup> Cayetano Santos Godino, conocido por el apodo de Petiso orejudo, uno de los primeros asesinos en serie que se tenga documentado en Argentina. A principios del siglo XX asesinó a cuatro niños, además de ser responsable de siete intentos de homicidio y de incendiar siete edificios.



Espósito: *“No te puedo creer, la vieja Olivetti”*<sup>84</sup> (...)

Espósito: *“¿le habrán arreglado la A?”*

Irene: *“Ah, qué piolo, con la A escribe cualquiera”*

Espósito: *Me parece que ahora ya no me quedan excusas. Voy a tener que escribir, pero ¿por dónde empiezo?*

Irene: *por lo que más te acuerdes, hace más de 20 años, qué fue lo que más veces pensaste desde ese momento.*



Espósito la mira fijamente, la voz de ella va disminuyendo hasta desaparecer por completo.

Escuchamos una voz masculina que se superpone a la suya: “a ver muchachos, atiéndanme, les presento a su nueva jefa, recién recibida con honores de su doctorado en Harvard”. Esta voz es un elemento de transición a la secuencia siguiente.

En estas secuencias del presente, la cámara se ubica en una tercera posición no subjetiva que narra a Benjamín escritor y sus actos. No obstante, en esta visita a Irene encontramos un punto de vista semisubjetivo entre Espósito e Irene. Constantemente, el punto de vista se ubica en Espósito mediante planos semisubjetivos, pero el sujeto del enunciado global es sin duda el que domina la secuencia desde una tercera posición que resalta la contemplación de Espósito hacia ella. En esta secuencia se aclaran ciertas informaciones. El personaje

---

<sup>84</sup> Parece referirse a Olivetti S.A. una empresa italiana fabricante de máquinas de escribir y otros productos que fue fundada en 1908. Sus máquinas de escribir llevaban el nombre de la compañía

principal es Benjamín Espósito, es un jubilado de un juzgado que escribe una novela sobre un caso que investigó.

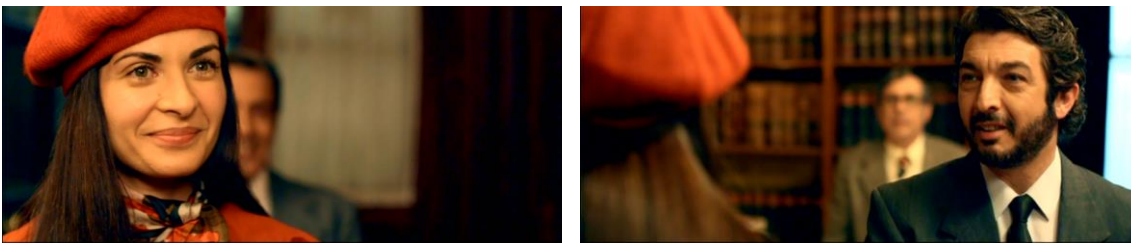
#### Secuencia 14: La nueva secretaria flashback

Vemos el mismo juzgado en el que hemos visto al escritor –Benjamín Espósito-y a Irene, la jueza que Espósito visita. Ella tiene un aspecto más joven. Ella está de pie junto a un hombre mayor, se trata de un juez quien la presenta como Irene Menéndez Hastings. Ella le corrige la pronunciación, porque su apellido es escocés. Vemos a Espósito quien la mira embelesado, su apariencia es más joven.



Juez Fortuna: *“a ver muchachos, atiéndanme, les presento a su nueva jefa, recién recibida con honores de su doctorado en Harvard. La señorita Irene Menéndez Hastings”.*  
Irene: *“Heistings, se pronuncia Heistings porque es escocés”<sup>85</sup>*

El juez presenta a Espósito. Irene se aproxima a Espósito y le tiende su mano. Otro hombre se levanta de un escritorio atrás de Espósito, está completamente desenfocado, dice que es Pablo Sandoval, oficial pre-primero del juzgado. Espósito continúa mirándola detenidamente. En el contraplano vemos a Irene quien mira sonriente a Benjamín.



Juez: *“Benjamín Espósito, su oficial primero”*  
Irene: *“en realidad fui a Cornell, no a Harvard”.*

---

<sup>85</sup> En el filme se han cambiado los apellidos de los personajes principales en relación con la novela *La pregunta de sus ojos*, de la cual se adapta. En lugar de Benjamín Chaparro se llamará Benjamín Espósito, asimismo, Irene nombrada en la novela como Irene Hornos, será Irene Menéndez Hastings en el filme.

Simultáneamente se escuchan las notas de un piano y luego, la voz en off de Irene en el presente, “*che, che, ¿te colgaste?*”

Este flashback no es parte del relato de Espósito, es un recuerdo propiciado por la pregunta de Irene, inicia con un plano subjetivo de Espósito, de los cuatro personajes implicados, pero sólo se nos actualiza los puntos de vista de Espósito e Irene, con una predominancia de planos subjetivos de él.

Secuencia 15: Empezar por el principio

Por *raccord* de sonido escuchamos la voz en off de Irene. Cambia el plano y vemos a Espósito mayor en el despacho de Irene. Ella le ha llamado la atención porque está distraído.



Irene: “*che, che, ¿te colgaste?*”

Espósito la observa en silencio, dice que tiene muchos comienzos, pero no sabe si tienen que ver con la historia. Irene dice que empiece por el principio. Se escucha el timbre de un teléfono, en un *raccord* de sonido como transición a la siguiente secuencia.

En esta oficina encontramos un rojo intenso en la escenografía, las cortinas, los sillones, los muebles de la biblioteca, los marcos de las ventanas y las puertas, asimismo, en el vestuario de Irene. Vemos también una rosa roja sobre el escritorio. El tono rojizo se mantiene, incluso, en el flashback cuando Irene llega a la oficina, recién graduada, el gorro, el pañuelo y el abrigo son de un rojo vibrante. Este color está siempre asociado a Irene. Una puesta en escena en función de lo que se juega entre estos dos personajes, es decir, su deseo de estar juntos.

Otros dos objetos mencionados en la secuencia, se relacionan con este deseo, la máquina de escribir y la puerta del despacho. Un instrumento de escritura que no puede consignar la letra A, la vieja Olivetti señala lo que Espósito ha callado durante tanto tiempo cuando por fin escriba su novela, escribirá sus sentimientos y podrá decir aquello que calla. La puerta es mencionada por Irene siempre en presencia de Espósito con la expectativa de que se cierre cuando él decida hablarle de algo “importante”, entiéndase algo personal que espera por decirse desde hace tiempo.

¿Por dónde empiezo? Es la pregunta que Espósito se formula y aún no puede responderse. Lo que está claro hasta este punto es su imposibilidad de escribir. Espósito no puede empezar su relato, le confiesa a Irene que lo ha intentado cinco veces y no pudo pasar del quinto renglón. Hemos visto tres flashback que son intentos de empezar la novela.

En ellos se relatan dos historias que no pueden entenderse la una sin la otra. La de Benjamín Espósito e Irene Menéndez Hastings y la de Ricardo Morales y Liliana Colotto. Ante estas circunstancias, Irene Menéndez se convierte en una aliada de su proyecto, le provee la máquina de escribir y le sugiere empezar por el principio. Espósito no sabe si esos comienzos que se le han ocurrido tienen que ver con la historia, parece que sus dudas se relacionan con de quién es el relato que va a contar, si es el suyo o el de Morales. Ante la intervención de Irene, asegura con cierto sin sabor, que no le quedan excusas, tiene que escribir y así lo hace.

Una vez decidido el comienzo de la novela, lo primero que se relata es el crimen de Liliana Colotto. Es el acontecimiento que desencadena la investigación y que determina el destino de casi todos los personajes. Especialmente, la de Ricardo Morales y Benjamín Espósito.

El espectador reconoce al personaje como el escritor y a la vez como la voz del narrador que relata la historia del crimen que investigó hace 20 años. Después de estas secuencias iniciales desaparece rápidamente la voz en off, pero continúa el

relato del crimen. En consecuencia, en la Novela escrita por Espósito se transforma la enunciación y termina con la desaparición de la voz del Yo narrador, pero continúa inscrito icónicamente en la imagen del personaje.

#### Secuencia 16: Un ángel vestido de luto (inicio novela)

Escuchamos el timbre del teléfono como raccord desde la secuencia anterior. Vemos un escritorio sobre el que hay dos pilas de documentos cosidos, junto a éstos se observa un ovillo de lana gruesa y un pegamento. A la derecha del plano, unas manos cosen un legajo de papeles. Vuelve a sonar el teléfono y el hombre que cose se levanta para contestar con una broma, lo vemos desenfocado. En el momento en que se mueve el hombre, se observa un segundo escritorio en el que está sentado Espósito, por su cabello y su barba nos damos cuenta de que luce tan joven como en el flashback de la despedida del tren.



Sandoval: *“Banco de sangre, buenas tardes”*

Un hombre joven entra a la oficina para informarle que llamaron por un caso de homicidio. El hombre al teléfono dice a su interlocutor que se ha equivocado y cuelga el auricular.



Joven: *“Señor Espósito, llamaron de la 25 que tienen un homicidio”*

Espósito: *“Secretaría 18, les toca a ellos”*

Joven: *“pero dicen que es violación seguida de muerte”.*

Espósito y Sandoval: *“secretaría 18”*

En el momento que sale el joven, entra por otra puerta Irene Menéndez Hastings, ella también luce joven. Saluda amablemente. Se trata de un plano general del despacho, en el que están encuadrados los tres personajes. Ella camina hacia el interior de la oficina y Sandoval la saluda.



Irene: *“Buen día, muchachos”*

Sandoval: *“señorita secretaria, ¿se ha muerto un santo en el día de hoy?”*,

Irene: *“¿por?”*.

Sandoval: *“porque veo un ángel vestido de luto”*<sup>86</sup>.

Vemos a Sandoval en un plano medio, por primera vez perfectamente enfocado. A la izquierda la figura de Irene en silueta negra parece obstruir la visualización completa del escritorio. En plano medio abierto, vemos a Irene y atrás de ella a Espósito sentado en su escritorio. Ella mira por un segundo a Espósito, quien evade su mirada, y se vuelve hacia Sandoval, luego le responde.



Irene: *“Ah, no, es un método que usamos los ángeles para bajar tres kilitos”*.

Ella continúa su camino hacia la siguiente oficina. Sandoval continúa cosiendo un expediente.

---

<sup>86</sup> Este halago hace eco en el que Espósito intenta decirle a dos chicas cuando lo vemos entrar por primera vez al edificio de Tribunales para visitar a Irene en el presente, pero que es incapaz de terminarlos, de la misma manera en que ahora le confesará a Sandoval que es incapaz de decírselos a Irene: *“¿se abrieron las puertas del cielo, que se escapó un ángel?”*. Ambos relacionan a la mujer con un ángel.



Espósito: *“que guachito tierno sos vos”*

Sandoval: *“¿Por qué?”*

Espósito: *“¿Por qué? Aparece la tipa por la puerta y vos ya tenés preparado un piropo, para que ella se derrita ¿cómo haces?”*

Sandoval: *“lo que pasa, Benjamín, es que vos me ves aquí vestido de sapo, pero en realidad soy un príncipe encantado, yo”*

En ese momento regresa el joven empleado e interrumpe. Espósito se molesta con el chico, se prepara para salir mientras habla con Sandoval.



Joven: *“llamaron a la 18 y el doctor Romano dice que es nuestro turno”*

Espósito: *“¡El doctor Romano! Decile que el mariscal Espósito lo va a cagar a trompadas.*

Joven: *“OK”*

Espósito: *“¿a dónde vas, boludo?, tres horas estoy pensando qué decirle, llega ella, abre la puerta, la veo y me bloqueo”*

Sandoval: *para mí es más fácil, Benja, yo no estoy enamorado*

Espósito: *“Yo tampoco, boludo”*

En esta secuencia se establecen los dos motivos más relevantes para la estructura narrativa del filme. En primer lugar, que Espósito está enamorado de Irene, pero no se atreve a insinuársele. Por otra parte, se notifica el crimen de Liliana Colotto y la designación de Espósito como encargado de la investigación. En el mismo plano vemos a Espósito y a Sandoval hablando sobre Irene como objeto de deseo de Espósito, mientras el subordinado de Espósito les notifica que su secretaría debe investigar el delito. La tarea y el deseo presentes en el mismo plano.

Vemos los legajos sobre la mesa, montones de hojas cosidas sobre el escritorio de Sandoval, objetos que continuamente se enfocan obstruyendo la visibilidad del

plano. Es un flashback de la novela de Espósito, pero el punto de vista dominante es el del sujeto del enunciado global. Es en este inicio de la novela en el que se presentan los dos ejes semánticos del filme entre el pasado y el presente.

#### Secuencia 17: El caso es de Espósito

Vemos a un hombre de espaldas a la cámara que da indicaciones a una empleada en una oficina. A la izquierda del plano, hay una estantería llena de documentos. Después del corte, Espósito entra por una puerta que está a espaldas del hombre a quien se ve frente a la cámara, pero desenfocado.



Espósito: *“che, Romano, ¿qué le dijiste a los de la 25?, les toca a ustedes”*

Romano: *“quedamos en intercalar una y una, hace 20 minutos nos cayó una causa, ¿cuál es la historia?”*

Espósito: *“un hurto en una verdulería, una y una, sin son causas parejas”*

Romano: *qué querés que haga, consúltalo con el doctor Fortuna Lacalle*

Espósito: *“No, te estoy pidiendo una solución, no dos problemas”*

La empleada sigue de pie en el fondo del plano, ella le señala la oficina del lado a Espósito. Se escucha la voz del juez.



Juez: *“perdón, mi estimado, por qué sería un problema consultarme a mí”.*

El juez sale del despacho y resuelve que el caso es de Espósito. Romano se ríe cómplice del comentario.



Juez: *“por riguroso turno la causa le toca a usted y apúrese o más que la escena del crimen va a encontrar la del velorio”*

Por fin estamos en el principio de la novela narrada por Espósito. Un crimen se ha cometido y él es el encargado de investigarlo.

Secuencia 18: Escena del crimen

Espósito camina por una acera. Varias edificaciones se ven alrededor, un par de mujeres conversan en la puerta de un edificio. Espósito se acerca a un detective llamado Báez que conversa con un agente de policía y lo saluda. Espósito bromea.



Espósito: *“si hay algo que disfruto es que el pelotudo del Juez me mande a ver a una muerta”*

Báez le pide que entren a las viviendas. Llevan abrigos de invierno y traje formal con corbata y saco de vestir. En la calle se ven algunos árboles que adornan la acera, parece ser temprano, los rayos del sol caen sobre las paredes de la entrada. Espósito y Báez entran por un gran portón de rejas. Espósito empieza a disertar sobre las diferentes clases de pelotudos que existen. Caminan por un callejón interno, en el que se cruzan con algunos policías. Uno de ellos parece tomarle declaración a una mujer, saluda al inspector Báez. Continúan bromeando mientras caminan.



Policía: “¿cómo anda, inspector?”  
Báez: “casualmente hablando de vos”

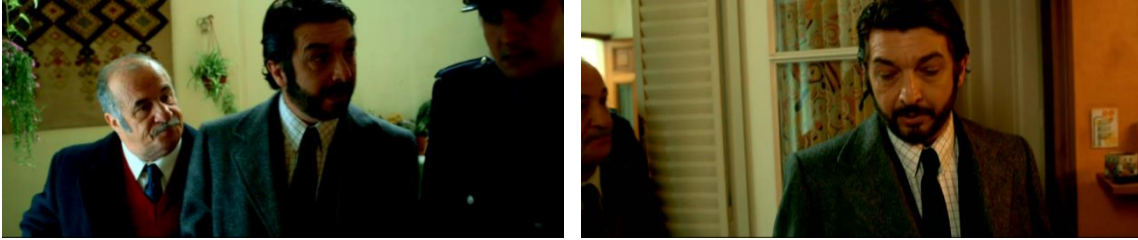
Espósito y Báez continúan su camino por un nuevo corredor interno. En ese momento se empieza a escuchar una melodía de violín. Vemos personas por el pasillo, un par de mujeres hablan junto a una puerta, una de ellas lleva un bebé en sus brazos, dos hombres intentan mirar hacia el interior de la vivienda a la que han entrado Espósito y Báez. Al fondo se ven unas escaleras que parecen conducir a otros apartamentos.



Vemos a ambos hombres seguir el corredor hasta entrar por la puerta de madera de la vivienda. El policía, que se toparon tomando la declaración, los sigue, un criminalista analiza la perilla de la puerta, al fondo se ve una cocina, otro policía está de pie en la puerta de una habitación. En el apartamento se observan cuadros y plantas que adornan el lugar. Espósito continúa hablando sobre los pelotudos que se creen genios como el juez y su colega de la 18, intenta que Báez hable con el juez porque esta causa no le tocaba a él.



Entran a la habitación, el sonido del violín se va incrementando. Espósito se calla abruptamente al mirar al piso de la habitación, se escucha su respiración, suspira agitadamente y se escuchan las notas de un piano.



Vemos un plano subjetivo de Espósito que observa a una joven desnuda tendida en el suelo, sus piernas están aún sobre la cama ensangrentada. Se trata de Liliana Colotto. Dos hombres están desenfocados en cada esquina del encuadre, sólo observamos sus hombros, uno de ellos toma nota en una libreta. Continúa sonando la melodía de piano. Todo sonido diegético desaparece. La habitación está desordenada, la cama deshecha, ella yace con los ojos abiertos y visiblemente golpeada. Cerca de su tobillo izquierdo cuelga su ropa interior, parte de su cuerpo reposa sobre una pequeña alfombra amarilla ensangrentada.



Un primer plano de Espósito evidencia su mirada angustiada, mira fijamente a la joven asesinada, el agente de policía que los seguía intenta mirar curioso desde atrás. En un plano subjetivo de Espósito, vemos a la joven, su pecho desnudo, su rostro ensangrentado, sus ojos muestran rastros de un violento ataque, el ojo derecho permanece abierto y fijo, mientras el izquierdo está magullado y cerrado. Los moretones cubren sus mejillas, sus labios, así como sus hombros y torso. Continúa la misma melodía de piano. Nuevamente un primer plano de Espósito que permanece con la mirada fija hacia la chica.



En un plano detalle subjetivo de las manos inertes de Liliana Colotto se ve una argolla matrimonial en su dedo anular izquierdo.



En un plano cerrado vemos a Espósito de perfil entre dos hombres que permanecen desenfocados. Uno de ellos es Báez a quien vemos de espalda, sólo aparece su cabeza en el encuadre. En segundo plano sonoro se escucha a Báez decirle.



*Báez: "Liliana Colotto, 23 años, maestra. Casada desde principio de año con Ricardo Morales, cajero del Banco Nación"*

La música de piano continúa sonando en primer plano. Espósito se gira hacia la derecha, sale del plano. Primer plano de Espósito que mira las paredes, se encuadra una fotografía enmarcada en un gran cuadro que cuelga de la pared, una pareja posa sonriente a la cámara, ambos están sentados, él la abraza. Vemos montañas nevadas alrededor, el hombre sostiene algunos copos de nieve en su mano y se ven unos esquís en la parte derecha de la fotografía.



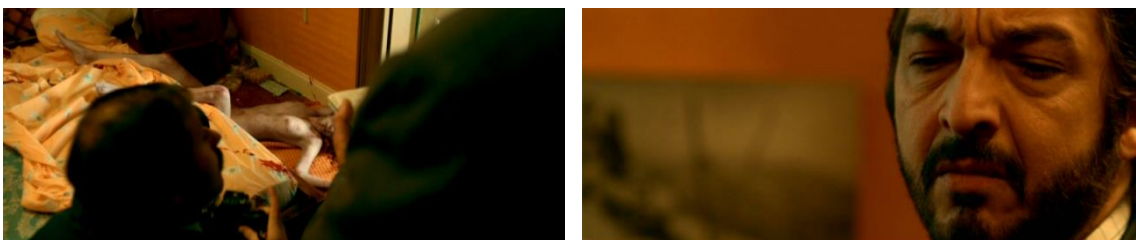
Un primer plano de Espósito quien mira ahora otra fotografía en un portarretrato que reposa sobre una repisa, la joven sonrío a la cámara, la mitad del plano permanece cubierto por una especie de sombra gris que se mueve y va cubriendo la imagen fotográfica.



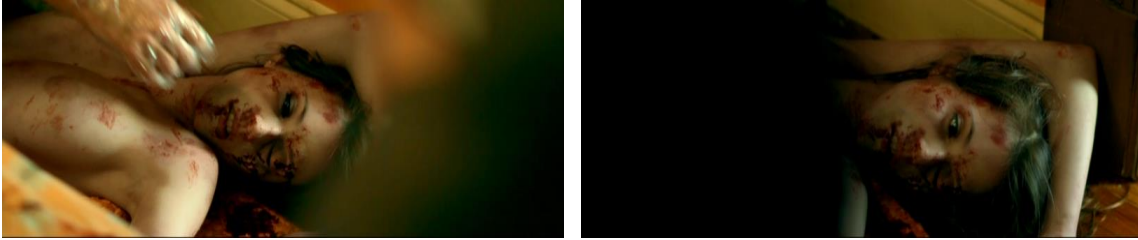
Ahora vemos otra imagen, la pareja parece estar en un parque y sonrío ante la cámara, el joven una vez más la abraza. Nuevamente se mueve la sombra hasta tapar la fotografía y cubrir por completo el plano.



Vuelve a aparecer en medio de dos hombres desenfocados, la fotografía de la joven sonriente, la sombra que ha estado moviéndose es Espósito que gira por la habitación para observar las imágenes de la pared y la repisa. Nuevamente Benjamín gira hacia la chica. En plano subjetivo de Espósito, vemos a Liliana tendida en el suelo, entre dos investigadores, uno de ellos fotografía a la chica, el segundo escribe en una libreta. Los hombres tapan a la cámara parte del cuerpo de la joven, el fotógrafo se levanta y cubre por un momento el lente al pasar por delante de Espósito, a quien volvemos a ver en primer plano que continúa observando a Liliana con gesto compungido.



Un primer plano de Liliana muestra su rostro golpeado, medio plano está cubierto por la sombra de uno de los investigadores. De repente, se retira y podemos ver un plano busto de la joven desde la mirada semisubjetiva de Espósito.



Continúa el plano subjetivo de Espósito mirando a Liliana mientras algunos investigadores se mueven a su alrededor, el fotógrafo se retira, el otro continúa tomando nota en su libreta y un médico forense cruza sobre el cuerpo con su maletín en la mano. Vemos nuevamente el primer plano de Espósito para luego observar un plano busto de Liliana mientras el médico suavemente le cierra los ojos con su mano enguantada. Un nuevo plano de perfil de Espósito, en profundidad de campo se encuentran fuera de foco Báez y un policía. El agente informa sobre lo indagado.



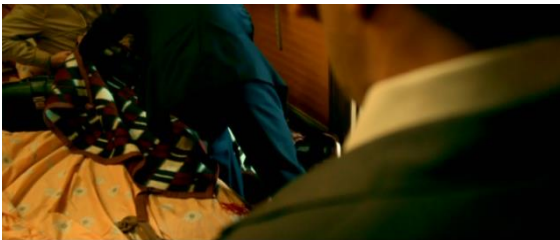
Policía: *“dice la vieja que hay dos albañiles trabajando en la terraza del departamento tres, pero que hace dos días que no vienen por amenaza de lluvias”.*

El plano cambia mientras el agente habla, vemos a Espósito desde el ángulo contrario y en primer plano a Báez desenfocado, Benjamín gira su cabeza en dirección a los hombres.



Báez: “Bueno, yo me voy a ver al marido al laburo, nos vemos Espósito”  
Espósito: “No, yo voy con usted”

Báez sigue en un marcado desenfoque. Sólo vemos a Espósito con nitidez, vuelve a mirar hacia abajo. El cuerpo desnudo de la chica aparece por última vez en plano subjetivo de Espósito. Vemos a otro investigador que pasa sobre la chica con una manta para cubrirla, el forense está sentado en la cama, únicamente se enfoca del pecho hacia abajo, el de la libreta sigue tomando nota. En un primer plano vemos tres cuartos del rostro de Espósito que empieza a moverse hacia la puerta y alejarse de espaldas a la cámara, paulatinamente se va desenfocando. Empezamos a escuchar la alarma de una sirena, tal vez de una ambulancia o de un auto de policía.



Es evidente el cambio sufrido ante la escena descubierta, Espósito no quería esta labor encomendada por el juez. Espósito de repente se topa de frente con la realidad y lo real del cuerpo violentado.

Vemos la escena desde la perspectiva de Espósito, se trata de planos subjetivos de la chica, desde la mirada de Benjamín. La cámara se mantuvo en constante movimiento durante toda la secuencia, desde la llegada de Espósito por la acera hasta Báez y el travelling de seguimiento de ambos hombres al entrar por el gran portón de rejas hacia el apartamento del crimen. No obstante, en el mismo instante en que Espósito se calla de forma abrupta al ver el cuerpo de la chica asesinada, la cámara se detiene, vemos durante algunos segundos un plano busto de Espósito quien mira fijamente hacia el piso de la habitación. El espectador comparte la mirada y la experiencia de Espósito. En cuanto entra al cuarto, el punto de vista visual y auditivo es el de Espósito, vemos los planos subjetivos y semisubjetivos del encuentro con ese cuerpo de Liliana que lo deja literalmente sin palabras. Observa el cuerpo, el rostro, la mano en la que lleva su argolla de bodas, luego la habitación y algunas fotografías. Los planos subjetivos dan cuenta del estado emocional en el que se encuentra Espósito. El sonido es subjetivo también, se ignoran las palabras

de los hombres en la habitación, nos centramos en la mirada de Espósito y en su aislamiento al observar el cadáver y las fotografías.

Él observa sus heridas, el anillo de bodas brilla en su dedo, Espósito sufre un cambio radical desde su llegada a la escena del crimen, la distancia que interpone entre él y el delito cometido se evapora, no puede alejar su mirada del cuerpo. Visiblemente afectado por esa hermosa chica que no debía morir tan joven y de forma tan cruel. Algo encuentra Espósito en la muerte de esta joven recién casada que hace poco posaba feliz junto a su esposo en las fotografías que vemos en el cuarto. Sin duda es algo trágico lo que presencia, pero hay algo más, tal vez porque se ha enamorado de la joven abogada, Secretaria del juzgado y entiende el sufrimiento que la noticia va a causarle a Ricardo Morales, el esposo de la chica.

No obstante, en la secuencia se inscribe también el sujeto del enunciado global, en algunos planos encontramos objetos que obstruyen la visibilidad, el mismo cuerpo de Espósito oculta las fotografías que él observa en las paredes del cuarto. Nos muestra un Espósito abrumado por la escena que observa. La cámara es ubicada simultáneamente en sitios que son obstruidos constantemente por otros personajes, los policías, peritos forenses, que se mueven alrededor del cadáver. Asimismo, se empaña la visibilidad con algunos desenfoques leves y otros muy marcados que evidencian la presencia de la cámara y el lugar de la enunciación.

Secuencia 20: Morales se entera de lo ocurrido con su esposa

Vemos un plano busto de Ricardo Morales sentado en la mesa de una cocina de oficina. A su derecha vemos una cafetera color naranja y otros objetos de cocina. Desde atrás, Espósito lo observa detenidamente. Un objeto, que parece ser una tetera, está ubicado en primer plano, por efecto de la perspectiva parece de gran tamaño, está desenfocado y enmarca a los dos hombres que se ubican en medio de las dos asas. Puede verse el vapor salir de ella. Escuchamos la voz de Báez interrogándolo, -si alguien más tenía las llaves de la casa, si vio a alguien extraño

en los últimos días, etc.-, Morales responde con gestos negativos mientras mantiene su mirada fija en el vacío.



Báez: *“la vecina nos dijo que usted venia todos los medio días, un poco trasmano, ¿no? ¿algún motivo en especial?”*

Morales: *Nos gustaba ver la televisión juntos, siempre*

Báez: *perdón, no le entendí*

Morales: *“teníamos una costumbre, una rutina, nos gustaba mirar el show de Los tres chiflados juntos, ella se reía, bah, le causaba gracia”*

En ese momento empieza a sonar una suave melodía de piano. Con dificultad Morales responde a sus preguntas. Las lágrimas brillan en sus ojos. Espósito se deja caer contra la pared de la cocina, mientras suspira y hace un gesto negativo con la cabeza. Báez le explica a Morales los trámites que deben seguir, debe ir a la morgue, su voz pierde fuerza paulatinamente mientras empieza a escucharse la tetera que indica que el agua ha hervido simultáneamente entra el sonido de un violín que se incrementa hasta quedar ambos en primer plano sonoro.



Morales sentado en primer plano con la mirada fija, mientras Espósito atrás aparece empequeñecido. Ambos hombres como en una unión simbiótica que ya anuncia cómo se interrelacionan sus destinos desde este momento. No vemos la secuencia, desde el punto de vista de Espósito, la cámara se ubica en un sitio en el que

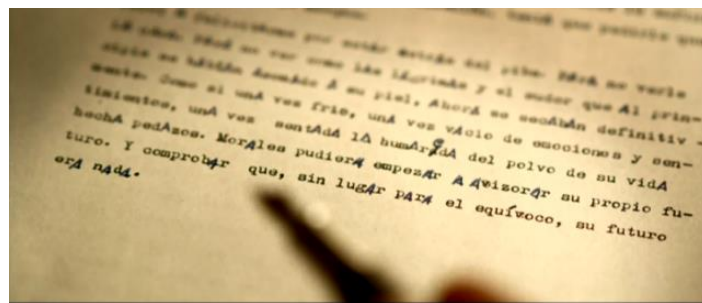
podemos verlos a ambos simultáneamente, los gestos y palabras de Morales, sus respuestas a las preguntas de Báez, mientras Espósito reacciona a las mismas. Báez que es quien interroga se mantiene fuera de campo. La cámara se queda estática durante toda la secuencia en un punto de vista no subjetivo. Algunos objetos obstruyen parte de la imagen nuevamente, estas constantes obstrucciones en la imagen nos remiten al sujeto del enunciado global.

#### Secuencia 21: Espósito escribe sobre Morales

Por raccord de sonido continúa con la música de violín de la Secuencia 20: Morales se entera de lo ocurrido con su esposa, asimismo, se mantiene el sonido de una caldera en casa de Espósito ya mayor. Estamos en el presente de la narración mientras se conservan tres elementos que unen las dos fábulas: el humo de la caldera, el sonido del agua que ha hervido y la melodía del violín. A la derecha del plano se encuentra la caldera negra de la cual sale vapor y a la izquierda en primer plano de Espósito desenfocado mira en dirección a la tetera.



Mira hacia abajo y vemos que escribe a mano la letra A en cada palabra de una página mecanografiada. La última oración dice: “Morales pudiera empezar a avizorar su propio futuro. Y comprobar que, sin lugar para el equívoco, su futuro era nada”.



En el renglón superior alcanzamos a leer: “Una vez sentada<sup>87</sup> la humareda del polvo de su vida hecha pedazos” y en la palabra humareda vemos tachada la letra *a* y corregida por una *e*. El cambio es bastante llamativo ya que, como se dijo, la máquina de escribir tiene dañada la letra *a*. Resalta, además, porque en la página se ve en tinta azul y en mayúscula cada *A* que falta en todas palabras que la llevan, aun cuando las otras letras de la misma estén en minúscula, sin embargo, en la palabra humarada es cambiada una *a* minúscula por una *e* minúscula para escribir: humareda.

Este aparente error viene justo después de dos secuencias unidas por el vapor del agua que sale de la tetera tanto en el banco como en casa de Espósito y de una descripción del estado del viudo en la que detalla cómo las lágrimas se habían secado en su rostro, “una vez frío”, ahora que estaba vacío de emociones y sentimientos, es decir, como si la noticia hubiera quemado a Morales desde dentro, el fuego lo consumió hasta vaciarlo por completo.

La palabra en cuestión es un indicio del fuego, un fuego que hizo polvo su vida, algo quema, un hecho devastador y traumático. Lo real incontrollable, algo inexplicable como lo que ocurre con esa “a” imposible de escribirse en esa máquina y que sin embargo está allí. Sí pudo escribirse al relatar el primer encuentro con Morales, cuando el reciente viudo vive la pérdida traumática que lo obliga a la realización de la tarea, la misma que al cumplirse, le permitirá a Espósito terminar su relato y escribir su deseo en la libreta, esto es, el “Te amo” final.

En ambas secuencias es visible también el humo que sale constante de la tetera puesta al fuego, sobre el rostro de Morales se percibe el humo, de igual forma, en la casa de Espósito en el presente el humo sale de su tetera, más de veinte años después, la humareda de su vida hecha pedazos aún no se disipa.

---

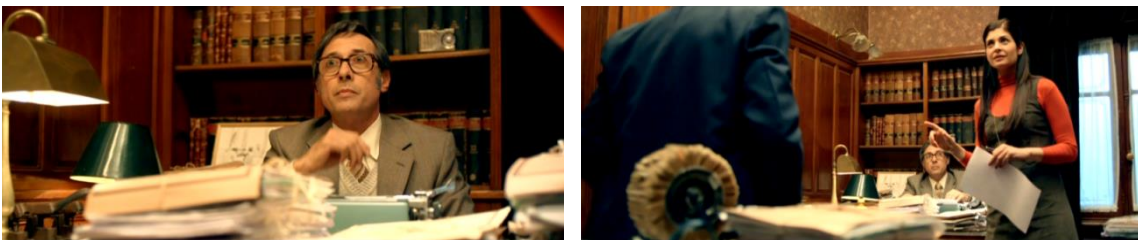
<sup>87</sup> Asimismo, el uso de la palabra sentada, una vez sentada en la novela se escribe, una vez asentada la humareda, en varias ocasiones parece darse un uso incorrecto de la lengua, tal vez para darle verosimilitud a la escritura de un hombre sin educación universitaria que no tiene por oficio la escritura de novelas.

## Secuencia 22: Romano encuentra a los culpables

Vemos dos pilas de expedientes y en el medio de ellos la máquina y las manos de Espósito que trata de escribir, se molesta porque la A está dañada, la entrega a su empleado y le pide que la saque de allí. El primer plano de la página escrita en la que aparece centrado el cambio de la a por la e resulta subrayado cuando la transición al pasado llama la atención sobre la máquina dañada también centrada entre las pilas de folios. El joven se va. Vemos que se trata de un nuevo flashback ya que Espósito luce joven.



Pablo Sandoval lo llama, Espósito se levanta de su escritorio y se dirige al de Sandoval. Pablo le pide su opinión sobre una supuesta declaración que acaba de redactar en la que el Juez Fortuna Lacalle acepta su insania e incapacidad. Espósito se ríe de la broma. En ese momento entra Irene, mira a Espósito y les dice que eso está mal. Irene le pide la hoja de la declaración a Sandoval. Ambos hombres la miran atentos. Irene corrige la declaración con los términos legales correspondientes.



Mientras habla se le acerca a Espósito. Al terminar la declaración se detiene a unos centímetros de su rostro. Se miran fijamente por unos segundos y sonrían. Simultáneamente, Sandoval inserta una hoja en la máquina de escribir y toma nota del dictado de Irene.



En profundidad de campo, vemos acercarse una figura, se trata del juez Fortuna Lacalle quien saluda a la doctora, deja un bolso deportivo del que sobresale una raqueta de tenis y se sienta en el escritorio de Benjamín.



Juez: *"Mucha firma para hoy"*

Irene: *"Ah, qué tal, doctor, sí, la causa Nicolosi tenemos"*

Espósito: *"No demasiado, doctor, hay unas citaciones a testigos, no más que eso"*

Cuando Espósito contradice a Irene, ella frunce el entrecejo, se cruza de brazos y lo mira de soslayo, visiblemente molesta por su intervención.



Sandoval se levanta de su escritorio para entregarle un último expediente, Irene y él se ríen cómplices porque se trata de la declaración de insania que escribieron como broma.



Cambia el plano y vemos entrar a Romano por la puerta de la oficina para decir que han atrapado a los asesinos. Saluda al juez y a cada uno de los presentes.



Romano: *“Che, Benjamín, para que veas la buena voluntad de la Secretaría 18, te acordás que el otro día medio te enojaste porque la causa se la dieron a ustedes, bueno, acá tenés, el caso resuelto, fueron dos albañiles que estaban trabajando en el departamento tres, ya están detenidos en la 25 y cuando su señoría lo disponga, los traes y los interrogas”*

Espósito: *“pará, pará, ¿qué albañiles?”*

Romano: *“Jacinto Cáceres, boliviano, 35 años, Juan Robles, 34, este por lo menos es argentino”*

En contraplano vemos a Irene, Espósito, el juez y Sandoval sorprendidos por las palabras de Romano. Un plano busto de Sandoval muestra un gesto de duda. Romano mira a Espósito sonriente. Vemos un plano medio de Espósito e Irene. El juez fuera de campo alaba el trabajo de Romano, mientras vemos un nuevo plano de Espósito e Irene pensativos. Romano arguye que mejor que pelear es ayudar. Irene y Espósito lo miran sorprendidos. Romano los mira sonriente.

Estamos ante otro flashback de la novela de Espósito. Suponemos que Espósito continúa escribiendo en su casa, aunque no hay voz en off que inscriba su presencia como narrador, sí está precedida por su inscripción en la imagen en el que, además, se nos permite leer el relato narrado con la máquina de escribir y en el que corrige manualmente las aes faltantes. Esta máquina es el elemento de transición a esta secuencia porque la vemos centrada en el plano entre dos pilas de carpetas y legajos. Espósito joven intenta escribir y pierde la paciencia por la tecla “a” dañada. Se la entrega a su joven ayudante con la orden de que la saque de allí. Este es el inicio de un peregrinaje que empieza la máquina hasta volver 20 años después a las manos de Espósito ya jubilado, quien la recibe de Irene. La cámara se mantiene a cierta distancia, no obstante, nuevamente se encuentran distintos objetos – expedientes, lámparas- que obstruyen la visibilidad y remiten al sujeto de la enunciación global.

De igual manera, en esta secuencia se evidencia el tipo de relación que une a Espósito y a Sandoval, más que superior y subalterno son amigos. La personalidad de Sandoval se delinea con claridad, es un bromista y un hombre galante que no respeta al juez, pero sí a la secretaria judicial y a su superior inmediato, el oficial primero Espósito. A ninguno de los tres les inspira respeto una figura de autoridad como el juez. Se unen para hacer una broma a sus espaldas, pero además, se atreven a retarlo al hacerlo firmar el documento en el que declara su insania. El juez no lee ni los documentos legales que llevan su firma, es decir, no hace su trabajo. Es un funcionario irresponsable que pervierte el sistema de justicia penal.

#### Secuencia 25: La pelea con Romano

Espósito camina rápidamente por un pasillo del Palacio de Justicia hacia Romano que habla con un grupo de dos hombres y una mujer. Espósito lo empuja, Romano cae al suelo. Otro hombre le ayuda a levantarse. Se incorpora y trata de empujar a Espósito. Otros hombres intentan separarlos. Espósito insulta a Romano y lo acusa de abuso de poder por mandar golpear a dos albañiles inocentes. Le pregunta si no leyó la descripción de los asesinos. Romano dice que no le importa. Espósito le advierte que va a denunciarlo.



Espósito: *“a dos perejiles agarraste, a dos perejiles, no viste la descripción del asesino, pelotudo”*

Romano: *“(...) a mí qué carajo me importa”*

Espósito: *“los cagaron a palo por órdenes tuyas, hijo de puta, ¿sabés dónde voy ahora? a la cámara a ponerte una denuncia, vamos a ver quién te zafa del sumario”*

La secuencia se compone a partir del plano/contraplano de Espósito y Romano. Y vemos un plano general en el cual se observa la llegada de Irene, mientras Romano corre hacia él para golpearlo.



Irene: *“cuidado”*

Romano: *“¿sabés por dónde me la paso la denuncia tuya?”*

Espósito: *“no te la vas a pasar, te la voy a meter yo, por el orto”*

Romano: *“Anda, anda hacer la denuncia, anda, tanto lío por dos negritos de mierda”*

Irene: *“Por favor”*

Espósito: *“Negritos te voy a dejar los ojos, hijo de puta...anda buscando un laburo porque este juzgado no lo pisas nunca más, en tu puta vida”.*

Romano: *“anda, no sabés con quién te estás metiendo, no tenés una mínima idea”*

Ambos son separados por un grupo de hombres. Volvemos a ver algunos planos medios de Espósito y Romano en plano y contraplano. Nuevamente en un plano general vemos todo el balcón interno en el que está el pasillo. Otros planos medios de ambos hombres. Espósito le advierte a Romano que no volverá a pisar el juzgado. Romano le dice que no sabe con quién se está metiendo. Irene se muestra muy preocupada por Espósito. Él la tranquiliza, dice que va a denunciar al hombre y ya vuelve, que no se preocupe. Ella contesta que le parece bien.



Espósito se gira y camina por el pasillo en compañía del vigilante y le pregunta si ha visto a Sandoval. El vigilante responde que se fue en por la calle Talcaguano. Espósito hace un gesto de desesperación y se va.

Espósito deja claro su papel de funcionario honesto. No está dispuesto a tomar atajos y culpar a dos inocentes. Confronta a Romano por lo que ha hecho. Lo acusa de dar la orden de golpear a los albañiles para lograr una confesión ilegal. Romano se enfrenta a Espósito, lo insulta y lo amenaza. Por otra parte, la relación entre Irene y Espósito se refuerza en esta secuencia, la preocupación de Irene por el bienestar

de Espósito así lo demuestra. Por primera vez se dirige a él por su nombre de pila, lo llama Benjamín y le dice que está de acuerdo con su denuncia contra Romano. Espósito defiende la justicia y ella admira su resolución.

### Secuencia 31: Isidoro Gómez

Primer plano de una fotografía. Plano semisubjetivo de Espósito que observa la foto de Liliana Colotto vestida de novia, sube por unas escaleras acompañada por Morales que la mira amorosamente. Una mano pasa la foto. Después del corte, vemos en primer plano a Espósito sentado de espaldas a la cámara, al fondo del plano Morales de pie en la cocina de su apartamento le habla a Espósito. Morales sonríe. En medio de ellos se alcanza a ver la mesa del comedor, a la izquierda de Espósito el pasillo de entrada que conduce a la habitación en la que fue asesinada Liliana. A la derecha sobre la pared fuera de la cocina se observa la fotografía, vista en la secuencia 3, de los recién casados despidiéndose desde la parte trasera de un automóvil.



Morales: “Era linda, ¿no?”.

Espósito: “muy”

Otro plano semisubjetivo de Espósito de otra fotografía del día de la boda, la pareja sentada en un sofá acompañada por tres mujeres y un hombre mayor, parece tratarse de algunos familiares. Se escucha la voz fuera de campo de Morales que dice lamentar lo que le sucedió a los albañiles acusados falsamente. Espósito pasa la página, todas son fotografías de la boda. Un primer plano de Morales y Liliana en la parte trasera de un automóvil, la misma fotografía que adorna la pared exterior a la cocina.



Nuevamente un plano medio de Espósito desenfocado y de espaldas a la cámara, mientras Morales en el fondo prepara café. Viene hacia Espósito con una bandeja en la que lleva dos pocillos, le pide que siga mirando los álbumes para que la conozca un poco más. Toma otro álbum de un mueble junto al comedor. Vemos un plano medio de Espósito sentado en una silla de la sala con tres álbumes en la mesa. Morales se sienta y le dice que él se pasa mirando las fotos. Espósito de espaldas y Morales sentado de frente a él, le habla de que las fotografías le ayudan a seguir viviendo mientras encuentran al tipo. Plano subjetivo de Espósito que mira las fotografías, va cambiando la página del álbum, su silueta negra cubre la mitad del plano y de la fotografía. Se escucha la voz de Morales decir que es cuando ella se recibió de maestra y vino a trabajar a la capital. En la fotografía se observa un grupo de personas sentadas cenando en una gran mesa, Liliana está sentada a la izquierda, mira a la cámara, entre el grupo se ve a un joven frente a ella que la mira fijamente.



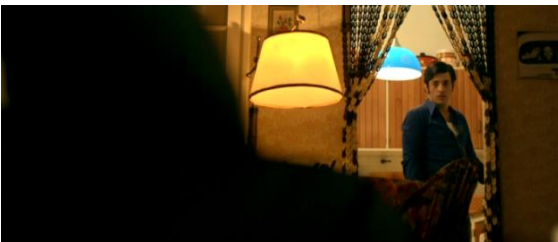
Morales dice que la conoció cuando fue a pagar los impuestos al banco, ahora en contraplano vemos a Espósito de frente, sentado mirando y sonriendo ante el comentario de Morales. Vemos el contraplano, Morales frente a la cámara a la derecha del plano, mientras parte de la silueta de Espósito ocupa la mitad izquierda. Luego se levanta y sale del plano.



Morales: *“todavía no puedo creer cómo me animé a hablarle a semejante belleza, dígame una cosa, cuando lo atrapemos al tipo ese, qué condena le toca”*

Espósito: *“Y... homicidio calificado con violación le corresponde perpetua, qué va a hacer, acá pena de muerte no hay”*

Morales: *“Yo no estoy de acuerdo con la pena de muerte”*



Espósito: *“No, yo tampoco, pensé que, a lo mejor, para usted era como una especie de retribución”*

Morales: *“¿retribución? Qué lo van a violar y a matar a golpes como hizo con ella, no, le darían una inyección, se quedaría dormido de lo más pancho, muy injusto ¿sabe lo que daría yo por una inyección así?”*

Espósito toma otro álbum y continúa mirando las fotografías. Morales dice que son de cuando Liliana tenía 17 o 18 años. Vemos a la chica siempre acompañada por diferentes personas. Todas son de Chivilcoy, su pueblo natal. Volvemos al álbum, otra fotografía de Liliana con un grupo de amigos. Nuevo plano de Morales a la derecha del plano, mientras la espalda de Espósito ocupa la mitad del plano.



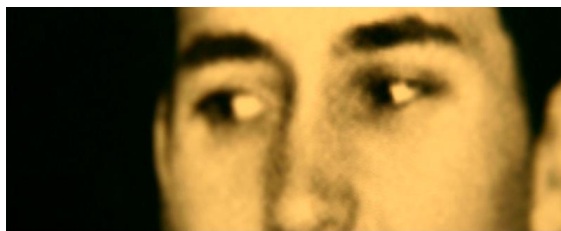
Morales: *“no, que viva muchos años, así se va a dar cuenta de que todos esos años van a estar llenos de nada”.*

Morales le muestra las fotografías que conserva de su esposa. El único recuerdo al que ahora se aferra y que de acuerdo con sus palabras le “ayuda a seguir viviendo

hasta que encontremos este tipo” su motivación en la vida es atrapar al hombre que asesinó a Liliana. Ella fue lo más importante que le pasó en la vida. Morales no es un hombre de grandes éxitos ni ambiciones. Es un empleado bancario honesto y humilde que tuvo la buena suerte de que Liliana entrara a la sucursal del banco. Incluso le confiesa a Espósito que aún no sabe cómo se animó a hablarle a semejante belleza. Eran felices aunque vivían sin lujos, el apartamento que compartía con Liliana corresponde con el hogar de una pareja que recién comienza una vida juntos. Liliana era una joven del interior del país, que al graduarse de maestra, viaja a la capital en busca de oportunidades laborales. Una buena chica de familia que llega a vivir con su tía y conoce a Morales, se enamora, se casa y planea construir una familia. Nada permitía pensar que un narcisista como Gómez irrumpiría en esas vidas para destruirlas.

Morales se interesa en saber cómo procederá la justicia en este caso. Está seguro de que atraparán al culpable, y quiere saber cuál será su condena. Ante la respuesta de Espósito -perpetua porque no hay pena de muerte en Argentina-, Morales asegura que no está de acuerdo con la pena de muerte. En su sentido de la justicia considera que darle una inyección para que simplemente se quede dormido no es suficiente castigo por lo que hizo, sería injusto. No, Morales quiere “que viva muchos años, así se va a dar cuenta de que esos años van a estar llenos de nada”. Morales piensa que su vida ahora está llena de nada, eso le dejó el asesino, por lo tanto, merece esa misma suerte.

Empieza una melodía de violín. Espósito mira con detenimiento las fotografías. Vemos dos primeros planos de dos de ellas en las que un joven la mira fijamente. Espósito toma otro álbum, busca una fotografía en la que aparece nuevamente el joven observando a Liliana. Espósito con gesto intrigado le pregunta quién es el chico que aparece mirándola en varias fotografías. Morales se levanta y mira un esquema que cada foto con la silueta de las personas que aparecen en ella. Así confirma que el nombre del joven es Isidoro Gómez.



Espósito: “*Ella no tenía hermanos, ¿no?*”

Morales: “*No ¿por qué?*”

Espósito: “*Usted sabe quién es este, porque está en varias siempre mirándola*”

Morales: “*Yo le enseñé este sistema a Liliana porque si no después pasan los años y uno no sabe quiénes son los que están en la foto*”

Espósito: “*Es verdad*”

Morales: “*Laporta, Rodríguez, Cardoso, Simeone, aquí está, Gómez, Isidoro Gómez*”

Vemos un acercamiento a la fotografía hasta que el movimiento de cámara se detiene en un primerísimo plano de los ojos de Gómez, observando a Liliana.

Espósito muestra interés por un joven que mira a Liliana fijamente, ¿Por qué le llama la atención esta mirada? ¿Qué nota en los ojos del joven que le genera sospecha? El plano detalle mediante un acercamiento al final de la secuencia sugiere la importancia de este hombre para la historia, así lo indica también la música que empieza a sonar cuando Espósito se percató de que el mismo hombre aparece mirando a Liliana en diferentes fotografías. Es el tema *Suspicious Photo* (Foto sospechosa), que empieza a sonar cada vez más fuerte, en primer plano sonoro y termina con un crescendo sobre el plano detalle de esos ojos del sospechoso, mientras Morales pronuncia su nombre al leerlo en el álbum, “Isidoro Gómez”.

Así, termina la secuencia con el primerísimo plano de la mirada reveladora de Isidoro Gómez. En esas fotografías está escrito un enunciado, el deseo de Gómez, inscrito en la imagen queda expuesto y quien lo reconoce es Espósito porque se identifica con lo que en esa mirada se juega. No obstante la marcada presencia de planos semisubjetivos cuando descubre entre las fotos a Isidoro Gómez. Sin embargo, nuevamente tenemos la presencia de objetos e, incluso, el cuerpo de los personajes que obstaculizan la visibilidad como una inscripción del sujeto del enunciado global.

## Secuencia 32: Los ojos hablan

Vemos un primer plano de Espósito con apariencia mayor. Mira fijamente a Irene. Vemos en contraplano, un plano semisubjetivo de Espósito que observa a Irene frente a él, leyendo unos folios. Están en una cafetería. Cambia el plano y ahora Espósito en contraplano de Irene.



Espósito: “¿Y?”.

Irene: “A mí siempre me pareció un delirio esto de las fotos”

Espósito: “Bueno, sí, pero yo creo que es por el tema de las miradas, calculo que es por eso, porque vos veás a este pibe mirando a esa mujer adorándola, los ojos hablan...”

Ambos se miran, permanecen un momento en silencio siempre en plano/contraplano semisubjetivos de ambos. Espósito sonríe. Nuevamente vemos a Irene quien le devuelve la sonrisa. Escuchamos la voz de Espósito.



Espósito: “hablan al pedo los ojos, mejor que se callen...a veces es mejor ni mirar”

Plano medio de Espósito quien bebe un poco de café. Plano subjetivo de Espósito, Irene le pregunta cuándo regresó de Jujuy y por qué le interesa el tema de Morales ahora. Irene indaga por esa mirada al referirse a la fotografía. Esta causa los toca profundamente.



Irene: “¿Por qué?”

Espósito: “*porque hace más de veinte años que me vengo distraendo, tribunales, las causas, los amigos, las joditas, un matrimonio, varios affaires, me distraje, y ahora que me jubilé, no tengo nada que me distraiga...*”



Espósito: “*...el otro día estaba cenando en la esquina de casa y me vi cenando solo y no me gustó, yo sé que a vos no te pasa, no te pido que me entiendas, creeme, y tratando de encontrar los porqués, los momentos, todo, absolutamente todo me lleva a Morales, es como si mi vida...*”

Suena el teléfono móvil de Irene. Espósito calla. Irene toma el teléfono dice que es Alfonso quien llama. Él le pide que conteste. Ella se niega en un principio, luego contesta con gesto de impaciencia mientras se levanta de su silla y sale de cuadro. Vemos un primer plano de Espósito que la observa. Vemos un plano semisubjetivo de Espósito de espaldas y a Irene en plano entero abre la puerta del café, sale a hablar afuera. Volvemos a un plano medio de Espósito sentado en el café quien la observa desde adentro, luego toma las hojas y lee. Escuchamos en off la voz de una mujer que contesta un teléfono.



Madre de Gómez: “*hola*”

Morales: “*Hola, buenas noches, ¿es la casa de Isidoro Gómez?*”

Irene dice que siempre le pareció un delirio lo de las miradas y Espósito intenta explicarle que los ojos hablan. Espósito e Irene se miran fijamente en silencio, después de unos segundos, él continúa “Hablan al pedo los ojos, mejor que se callen...a veces es mejor ni mirar”. Espósito se retracta de lo dicho porque descubre que ella sabe de lo que él habla. Él se ve confrontado con su verdad y dice “a veces es mejor ni mirar”. La puesta en escena en planos contraplanos, construido a partir del punto de vista semisubjetivo de ambos, sus miradas fijas el uno en el otro nos revelan que Irene también sabe de esas miradas. Espósito también sabe de esas miradas que dicen lo que las palabras callan. Es por ese saber que descubre a Gómez como culpable y a Morales cuando intenta ocultar su secreto.

Espósito e Irene comparten un café fuera de la oficina, no era lo habitual entre ellos por lo que hemos visto en los recuerdos, la novela les da la oportunidad de compartir tiempo juntos. Irene interroga a Espósito sobre la razón por la que está tan interesado en esta historia después de tantos años, “¿Por qué ahora?”, pregunta, y la respuesta de Espósito es “Me vi cenando solo y no me gustó”, luego, agrega que sabe que a ella no le pasa lo mismo. Irene baja la mirada ante las palabras de Espósito y sus ojos parecen revelar algo más. En ese instante, llama Alfonso, el esposo de Irene para decirle que la están esperando para cenar. Cuando suena el teléfono, Irene se rehúsa a contestar, luego, le dice a su esposo que empiecen sin ella, tal vez, no se trata de cenar acompañado si no de quién te acompaña en esa cena. La llamada los devuelve a su realidad, son dos personas muy diferentes él es un empleado judicial jubilado, separado, sin hijos y sin nadie que lo espere en casa. Ella, una jueza exitosa dedicada a su trabajo, con dos hijos y un esposo que la esperan en casa.

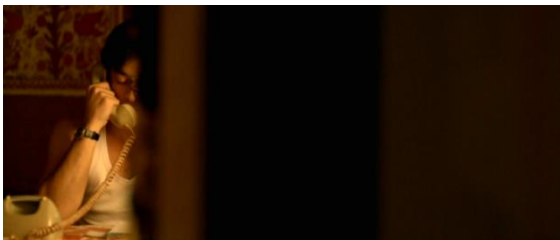
Por otra parte, en las acciones de la secuencia también compendian lo ocurrido entre ambos, desde la posibilidad de estar juntos y su alejamiento definitivo veinte años atrás. Empieza con el asunto de las miradas en las fotografías, Espósito se reconoce en la mirada de Gómez, él “adora” en silencio a una mujer, también sabemos que algo relacionado con el caso causó su separación, hubo un viaje, ella

menciona a Jujuy “¿Vos cuándo volviste de Jujuy?”, así, la despedida en la estación del tren cobra sentido. En algún momento después de esa despedida, Irene se casa, forma una familia y ahora él se ha quedado solo. Después de veinte años, Espósito se da cuenta de que su vida “está llena de nada” como Morales espera que pase con Gómez.

En la enunciación es constante la presencia del personaje como el narrador que actualiza los puntos de vista entre el Espósito joven y el Espósito mayor narrador en los diálogos con Irene cuando discuten la novela.

### Secuencia 33: Morales llama a Gómez

Las voces escuchadas corresponden a un raccord de sonido y vemos a Ricardo Morales que habla por teléfono. Está sentado en el comedor de su casa y usa una camisilla de dormir. Morales está ubicado a la izquierda del plano, vemos sólo la mitad de su cuerpo ya que casi todo el plano está tapado por una puerta o pared en primer plano. Indaga por Isidoro Gómez, la mujer dice que se mudó a Buenos Aires hace algo más de un mes. Morales continúa preguntando dice que le interesa saber su paradero para ofrecerle un trabajo. La mujer le da el nombre de algunas posibles calles en el que está ubicado un edificio en construcción en el que está empleado. Lentamente se va acercando la cámara mientras transcurre la conversación hasta detenerse en un primer plano de Morales. Él pregunta si conoce a Liliana Colotto:



Morales: “¿Él era amigo de Liliana Cootto?”

Madre de Gómez: “Ah, Liliana Colotto, eran noviecitos ellos, del barrio ¿por qué?”

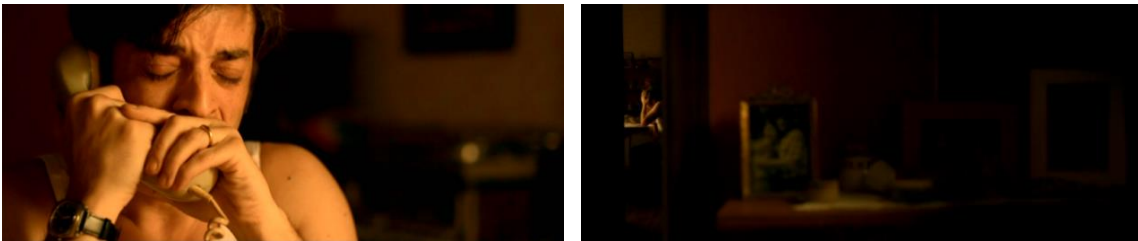
Morales: “No, porque Liliana trabaja para el concejal y fue ella la que lo recomendó para el trabajo”

Madres de Gómez: “Ahh, ella fue, se va a poner contento cuando le diga”

Morales: “Ah sí usted cree que se va acordar de ella”

Madres de Gómez: “Sí, a él le gustaba mucho esa chica, pero después ella se fue para Buenos Aires, no se vieron más, creo yo...hola....hola”

Morales rompe en llanto y cuelga el teléfono. Vemos un plano de Morales desde la habitación de los recién casados en un extraño ángulo en el que las fotografías desenfocadas de la pareja a la derecha del plano ocupan casi la totalidad del mismo. A la izquierda del plano por un pequeño espacio de la puerta y a lo lejos, Morales sentado en el comedor se toma la cabeza con ambas manos. Durante la secuencia suena una suave melodía de piano y violín. Vemos también que Morales aún conserva su argolla matrimonial que brilla en su dedo durante la conversación.



Morales indaga por Gómez, lo motiva encontrar al asesino, llora al escuchar que el hombre también deseaba a Liliana, aún conserva su argolla matrimonial y vive en la casa que compartían juntos, el lugar de la enunciación se ubica en la habitación donde ella fue atacada desde allí lo vemos llorar al colgar el teléfono y llorar.

En casa de Morales se escucha el sonido de un reloj. Suena una música de fondo, el tema *The Call*. Se trata de una melodía que repite las mismas notas periódicamente, hasta el final de la secuencia que se anuncia con la entrada de un sonido sostenido de cuerdas en primer plano sonoro. El sonido del reloj se escucha constante y nos lleva a pensar en las horas que pasa el viudo solo, recordando a su esposa fallecida. Morales intenta ubicar a Gómez, aunque a Irene le parece un “delirio” el asunto de las miradas, parece ser que también él se reconoce lo que hay en la mirada de ese hombre obsesionado. De esta secuencia podemos hacer dos lecturas, o bien, el viudo confía en Espósito o debe aferrarse a cualquier esperanza de encontrar al culpable. No obstante, al encontrarse con indicios claros de que es un sospechoso viable al hablar con la madre del posible homicida, Morales se quiebra, rompe en llanto y debe colgar.

Este flashback parece formar parte de la novela de Espósito, pues la lectura de Espósito del manuscrito lo ha precedido. Los objetos obstaculizan el plano, Morales está en un punto de vista visual que no corresponde a ningún personaje. Parece que alguien lo observara desde la habitación de los recién casados. Vemos en el plano las fotografías de la pareja, mientras Morales se toma la cabeza entre sus manos desconsolado. El punto de vista narrativo que parece ser de Espósito al presentar su relato, es contradictorio desde la puesta en escena que resalta otra presencia, en este caso no hay una escritura transparente, todo lo contrario, es ambigua. El punto de vista visual no es de Morales, único personaje implicado en la secuencia, ni corresponde con Espósito como narrador de su relato, sino del sujeto del enunciado global que nos remite a la escritura fílmica misma. El narrador que muestra a Morales activo en la búsqueda de la verdad.

#### Secuencia 36: El juez no da la orden contra Gómez

Vemos un plano general en el que está el juez Fortuna Lacalle sentado en su escritorio en una gran silla de madera con una balanza de la justicia tallada en la cabecera. Le dice a Espósito que de ninguna manera va a enviar una orden para buscar unas supuestas cartas que Gómez puede haberle enviado a su madre en Chivilcoy con noticias de su paradero. Irene está parada detrás del juez, revisa unos documentos y mira de tanto en tanto a Espósito. Después vemos un plano medio de Espósito en el medio del plano, a la derecha la silla del Juez forma una silueta negra que cubre casi la mitad del plano, mientras que en la izquierda vemos documentos apilados en carpetas en primer plano. Vemos un primer plano de Espósito que mira a Irene y le hace gestos esperando que intervenga a su favor, luego, un primer plano de Irene quien baja la mirada y se queda en silencio. Simultáneamente continuamos escuchando la voz del juez.



Juez: *“De ninguna manera, Espósito, esa causa no tiene nada es puro humo si piensa que voy andar haciendo papelones librándole un exhorto a mi colega de Chivilcoy para allanar la casa de una pobre vieja para buscar las cartas que supuestamente le pudo haber enviado el hijo y pa, pa pa, pa, por favor, Espósito, usted está loco”*

Espósito: *“Sabe qué pasa, doctor, que si no, no tenemos dónde buscar”*

Juez: *“Mire ya bastante problema me trajo su quiijotada con Romano, que al pobre tipo terminaron transfiriendo a la Cochinchina o capaz que está en Chivilcoy, ¿por qué no se fija a ver si lo ayuda?”*



El punto de vista se centra en las miradas de Espósito e Irene, sin subjetividad de los personajes. Incluso se da un gran desenfoque del juez para resaltarlas. Algunos objetos sobre el escritorio empañan el plano, tapan parte del cuerpo de Espósito. Irene lleva un pañuelo rosa oscuro y una chaqueta de un rosa en un tono más pálido, el pantalón es rojo.

Es irónico que el juez esté sentado en una gran silla con el símbolo de la justicia, cuando para él no significa nada, su cargo sólo es una manera de obtener prestigio y poder. Al llamar quiijotada las acciones de Benjamín, implica que actúa guiado por sus ideales de justicia, en alusión a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Es notable que se nombre explícitamente las causas justas y que sea el Juez quien lo llame peyorativamente Quijote, se burla de sus acciones cuando estas mismas acciones deberían ser la norma para todos sus colaboradores y para él mismo. Es también llamativo que no sólo elige llamarlo como a un personaje ficticio que defiende las causas justas, lo verdaderamente importante es que fracasa en su intento de obtener justicia.

Por otra parte, en la secuencia vemos que Espósito no recibe ayuda de Irene. La mira constantemente para que intervenga en su favor, pero ella no dice nada. Espósito se siente defraudado por no contar con ella. Irene desvía la mirada, tal vez le parece que el juez tiene razón, puede ser que no cree en el sospechoso de Espósito, años más tarde dice que siempre le pareció un delirio lo de las fotografías

o quizá no está preparada para entender lo que dice la mirada de Espósito. La causa de Liliana Colotto y Ricardo Morales no ha tocado a Irene de la misma forma, Espósito ha emprendido una cruzada para encontrar al asesino, parece sentirse identificado con el viudo, no es el caso de Irene.

Nuevamente se menciona el humo, como antes se reitera en la humareda, como antes lo vimos en las secuencias con Morales en el banco y de Espósito mientras la escribe, es un fuego presente en la causa y está relacionado con Morales y con Espósito

#### Secuencia 45: La habitación de la madre

En casa de la madre de Gómez. Vemos un plano busto de Espósito quien entra en una habitación. Adentro vemos ropa de mujer colgada en un armario abierto, una cama doble y una mesa de noche. Espósito se agacha y abre el cajón de la mesa de noche y lo revisa. Después, vemos un plano medio de Espósito que enciende una lámpara, abre el primer cajón de una cómoda, sobre la que vemos a una virgen junto a la fotografía de un niño. Luego, abre el segundo cajón y encuentra unas cartas sin sobres atadas con cintas de colores verde y rojo. Espósito se sienta en la cama para leerlas. Vemos un plano semisubjetivo de Espósito con las cartas en sus manos. Después, vemos un primer plano del rostro y los hombros de Espósito quien mira las cartas. Detrás, por la izquierda aparece un hombre, sólo lo vemos del vientre hacia abajo, se acerca y toca el hombro de Espósito quien da un salto del susto.



Vemos que es Sandoval quien también se asusta, Espósito le reclama por no quedarse vigilando. Sandoval le dice que la señora está en el almacén y él vino a ayudarlo.



Espósito: *“Me cago en vos, me cago en vos, me...cago...en...vos”*

Sandoval: *“el cargaso que me hiciste pegar”*

Espósito: *“Yo a vos, pero qué hacés acá”*

Se sienta a su lado para ver las cartas. Espósito dice que no tienen los sobres, están solo las cartas. Sandoval le dice que hay una reciente. Espósito sale en busca del cubo de la basura para revisar si aún hay sobres recién tirados.



#### Secuencia 50: El regaño del juez

El juez está de espaldas, de pie junto a un enorme sillón verde de escritorio. A la derecha vemos parte de una biblioteca en la que reposan libros y una fotografía del juez con un bebé en brazos. El juez está muy enojado con Espósito. Mientras habla gira y queda frente a la cámara, parece coincidir su mirada a Espósito con el eje de cámara.



Juez: “cuando yo le hablo usted escucha mi voz, ¿cierto, Espósito?”

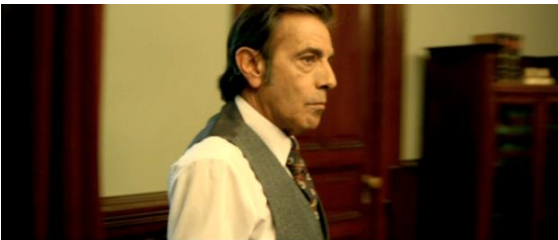
Espósito: “Sí, doctor”.

Juez: “Entonces tengo que suponer que si yo le digo algo y usted hace exactamente lo contrario, no es que no me oyó, sino que usted se caga en la orden que yo le di, ¿verdad, Espósito?”

Espósito: “No, no es así, doctor”

Juez: Y si me llama mi colega de Chivilcoy muy enojado para decirme que dos empleados de mi juzgado asaltaron la casa de una pobre vieja, eso significa que lo que yo le digo le vale una reverenda mierda”

Empieza a caminar por el despacho, la cámara se mueve con él. Vemos a Irene desenfocada en profundidad de campo. Él se ubica frente a Espósito y en medio de ambos, vemos a Sandoval también desenfocado.



El juez da la vuelta hasta su escritorio, se abre el plano y vemos a Irene de pie. El juez toma unos documentos y sus lentes, le lee a Espósito la dirección en la que fue estacionado su automóvil en Chivilcoy, los datos de la matrícula y señas particulares del mismo. Simultáneamente, regresa hasta quedar nuevamente frente a Espósito. Le dice que el juez de Chivilcoy solicitó los datos del propietario del vehículo y que adivine a nombre de quién está. Se acerca a unos centímetros del rostro de Espósito.





Juez: *"A que no adivina a nombre de quién está, de una tal Es...Espó...Espósi..."*  
Espósito: *"to"*

Sandoval, a quien vemos desenfocado en medio de los dos hombres, observa a Espósito y al escuchar su respuesta, baja la cabeza. El juez regresa a su escritorio, los cuatro quedan encuadrados en el plano. Dice que su colega de Chivilcoy lo llamó para ver si él puede aclararle algo.



Juez: *"Y la verdad, Espósito, que no puedo porque tal parece que yo no soy un juez, sino que soy un reverendo boludo, porque yo digo que hagan A y acá hacen Z como esta máquina de mierda que me metieron"*

Mientras con el índice de su mano derecha tecldea con violencia la máquina, Espósito a quien vemos de espaldas a la cámara, se disculpa a la vez que asegura que pasa algo extraño. El Juez dice que ya viene lo mejor, bordea el escritorio y llega hasta Sandoval, lo rodea y se detiene a pocos centímetros, lo mira fijamente.



Juez: *"Lo que llamó la atención en el pueblo, no fueron dos tipos con pinta de porteños o que uno de ellos, aparentemente, se atara los cordones de un par de mocasines, no, no, no, lo que llamó la atención fue que uno de ellos, entró al almacén del pueblo, saludó muy amablemente pidió una botella de Old Smuggler y se la fue tomando del pico por la vereda, ¿Le doy la descripción del sujeto?"*

Nuevamente diferentes objetos obstruyen la visibilidad. El juez está de espaldas a la cámara. Luego se gira y durante unos segundos parece mirar directamente la cámara, en lo que a posteriori parece ser un plano subjetivo de Espósito mientras es reprendido. Luego la cámara se mueve por el despacho a medida que el juez lo hace también. En el encuadre se ubican constantemente los cuatro personajes presentes en la secuencia, Irene, el juez, Espósito y Sandoval. Especialmente los últimos tres.

El juez los reprende por allanar la casa de la madre de Gómez. Es una situación tensa que se torna jocosa por la manera en la que es presentada. El juez usa un lenguaje soez para dirigirse a ellos, Espósito intenta hacerse el desentendido, pero ya todo está descubierto. El juez los regaña como a dos niños que han sido sorprendidos en un engaño, tiene todas las cartas y ante la mascarada de inocencia e incredulidad de Espósito va exponiendo su mentira. Justamente su poca experticia en las labores detectivescas los ha dejado al descubierto. Asimismo, el juez menciona nuevamente la máquina de escribir, que tal como Espósito, no hace lo que él ordena. En el presente, Espósito intenta escribir en la misma máquina que continúa en las mismas condiciones de hace veinticinco años, sin poder escribir todas las letras.

Secuencia 53: La causa se cierra

Vemos un plano medio de Espósito que entra a la oficina de Irene, cuando intenta cerrar la puerta, ella le ordena que deje abierto. Vemos a Irene frente a la cámara y el brazo de Espósito en primer plano desenfocado, le explica que ya arregló todo el asunto del allanamiento con el juez. Plano semisubjetivo de Irene cuando Espósito le agradece. La vemos decirle que se abstenga de iniciativas como esa en el futuro.

*Irene: "Deje abierto, no es nada privado, hablé con Fortuna le expliqué que usted era un imbécil, le sonreí con mi sonrisa irresistible y lo convencí de que llamara al juez de Chivilcoy para archivar el asunto ese"*

*Espósito: "No sabe cómo se lo agradezco, Doctora"*

*Irene: "Le ruego que de ahora en adelante, se abstenga de iniciativas como esa, puede ir no más"*



*Espósito: “Una duda, si me permite, cuál es su sonrisa irresistible, porque me parece que no la conozco”*

*Irene: “Es lógico, la uso con mi novio, como corresponde”*

Plano semisubjetivo de Espósito cuando Irene responde, con un brillo en sus ojos. Espósito, en plano semisubjetivo de Irene, baja su mirada y responde “claro”. Irene le advierte que deben cerrar el caso del homicidio.



*Espósito: “Claro...bueno, no le robo más tiempo”*

*Irene: “Y alcanceme la causa esa de Liliana Colotto para sobreseerla y archivarla.....este asunto se acabó”*

Espósito se retira cabizbajo. Vemos un plano busto de Irene que mira hacia la puerta y desvía su mirada con tristeza. Empieza a sonar una melodía de piano.



Una nueva mención a la puerta como el objeto que separa lo privado, lo personal, lo íntimo, ella detiene cualquier iniciativa en este sentido, le deja claro que el tema que van a tratar es completamente profesional. En la transición de la secuencia suena el tema *Her eyes* como música de fondo y funciona como continuidad a la secuencia siguiente. La melodía es recurrente en las secuencias relacionadas con los sentimientos amorosos de Espósito e Irene, cuando en la escena se mueve la trama amorosa principal, la escuchamos cuando Espósito recuerda la primera vez

que vio a Irene en el despacho y ahora que da un paso al plano personal e intenta acercársele al preguntarle por su sonrisa irresistible. Ella le menciona a su novio, la usa con su novio “como corresponde”, no corresponde que él conozca esta sonrisa, a ella no le interesa mostrársela. Espósito rechazado y humillado sale después de recibir la orden de cerrar la causa.

#### Secuencia 54: Fotos del compromiso de Irene

Vemos un primer plano de unas fotografías en las que aparece Irene joven con algunos empleados del juzgado, entre ellos Espósito y Sandoval. Simultáneamente escuchamos la voz de Irene que habla de su compromiso matrimonial que tuvo lugar 20 años atrás. Suena una melodía de piano. Vemos un plano busto de ambos. Plano busto de Espósito que la mira fijamente mientras le habla.



*Irene: “lo que sí como una tonta no le puse la fecha, pero qué habrá sido, dos o tres meses después de lo Chivilcoy”*

*Espósito: “Una semana después, yo me acuerdo bien, una semana después de que nos peleamos, apareciste con Alfonso de no sé qué y no sé cuanta a anunciar tu compromiso”*

La vemos a ella que le muestra una fotografía de Sandoval en un plano semisubjetivo de Espósito. Primer plano de la fotografía en plano subjetivo de Espósito. Primer plano de Espósito que la mira con nostalgia, simultáneamente escuchamos a Irene hablar sobre quién era en esa época. La melodía de piano se detiene. Vemos a Irene en plano semisubjetivo de Espósito, luego un primer plano de Espósito quien la mira sonriente. Primer plano de Irene que le muestra una fotografía en que aparece él mirándola fijamente. Primer plano de la fotografía en la fiesta de compromiso, mientras todos brindan y miran hacia la cámara, Espósito la observa a ella fijamente.



*Espósito: "quién eras, cómo eras"*

*Irene: "No sé, recta, conservadora"*

*Espósito: "Solemne".*

*Irene: "Estructurada"*

*Espósito: "Rígida"*

*Irene: "Joven, joven, Benjamín, era joven, vos también eras joven, mírate acá ni una cana y acá mirando ahí del costado con cara de traste"*

Primer plano de Irene que observa escrutadora a Espósito mientras éste mira la foto. Irene se quita las gafas y suspira mientras continúa observándolo. Espósito en plano escorzo, también se quita sus lentes. Plano semisubjetivo de Espósito. Ella le dice que la novela puede estar buena, pero no es para ella. Vemos un primer plano de Espósito en semisubjetivo de Irene. La cámara se acerca a un primer plano de Irene mientras habla.



*Espósito: "Era otra persona"*

*Irene: "Puede ser que esté buena la novela, pero no es para mí, no sé vos te sentirás al final de tu vida y querrás mirar para atrás, pero yo no puedo, yo tengo que ir a trabajar todos los días y vivir con esto que no sé si será la justicia, pero es una justicia y al final del día tengo que volver a mi casa y vivir con mi marido y con mis hijos que adoro, mi vida entera fue mirar para adelante, atrás no es mi jurisdicción, qué causa, por Dios, no se muere nunca"*

Primer plano de Espósito quien guarda silencio y baja la mirada. La misma melodía de piano empieza a sonar nuevamente y se incrementa lentamente. Ella se levanta, lo besa en la frente y se va. Plano picado de Espósito aún sentado en la cafetería. Vemos las mesas vacías a su alrededor.



Con el tema *Her eyes* como música de fondo, Espósito e Irene hablan en un café, miran las fotografías del compromiso de ella que tuvo lugar dos décadas atrás. En dos fotografías diferentes, Benjamín observa a Irene mientras todos los demás posan y miran hacia la cámara. Es inevitable la comparación con Gómez que aparece en las fotografías de Liliana de manera análoga. Asimismo, es importante la confesión de Irene al decir que la novela no es para ella, lo suyo es mirar hacia adelante, tiene a su familia, a sus hijos y su trabajo, “vivir con esto que no sé si será la justicia, pero es una justicia”, ella no es como Espósito no tiene el mismo sentido de la justicia que Espósito, ella es una jueza a cargo de impartir una justicia institucionalizada en la que debe creer.

Irene tiene una casa a la que debe llegar cuando termina el día, a vivir con su marido y sus hijos, por cierto, el primero suena a obligación, pero al nombrar a sus hijos dice “que adoro”. Termina confesando “mi vida entera fue mirar para adelante, atrás no es mi jurisdicción”. Se declara incompetente para mirar atrás, eso fue lo que hizo hace 20 años, siguió mirando para adelante, Espósito se marchó, ella se casó, tuvo a sus hijos, se convirtió en fiscal y luego en jueza, hizo todo lo que “debía” hacerse.

#### Secuencia 55: El encuentro con Morales

Vemos un travelling de seguimiento de Espósito joven que camina en una estación de trenes. Camina y de repente se detiene y mira hacia atrás. Ricardo Morales está sentado en un banco tomando un café. Plano medio de Espósito que camina hacia Morales y lo saluda. Primer plano de Morales de perfil quien lo mira, se levanta para saludarlo y lo invita a sentarse. Espósito se sienta junto a Morales.



*Morales: "Y este mes me toca acá los martes y los jueves".*

*Espósito: "¿Cómo?"*

*Morales: "En la estación, martes y jueves. Lunes y viernes voy a Once y los miércoles a Constitución, igual todos los meses lo cambio, algún día va a tener que pasar, estoy seguro de que el tipo vive en la provincia, él sabe que en la Capital lo van a encontrar".*

Durante cada semana hace guardia en las diferentes estaciones porque está seguro de que el asesino tendrá que llegar en alguno de los trenes. Vemos primeros planos de los dos sentados de espaldas, la gente camina a su alrededor tapándolos por segundos.



*Morales: "Imagino que aunque haya pasado un año no habrán abandonado la investigación"*

*Espósito: "No, no"*

*Morales: "Usted debe pensar que soy un tarado"*

*Espósito: "No, no"*

*Morales: "No me lleve la punta, por favor, no me lleve la punta<sup>88</sup>"*

*Espósito: "No, por favor, para nada"*

*Morales: "Lo peor de todo es que me la voy olvidando de a poco, tengo que hacer esfuerzos para acordarme de ella, todo el día, día y noche. El día que la mató, me hizo un té con limón, Liliana, me había escuchado toser toda la noche y me dijo que me iba a hacer bien, y vuelvo así a recuerdos estúpidos, ¿se da cuenta? Y después empiezo a dudar y no sé si fue té con limón o té con miel lo que me dio, y ya no sé si es un recuerdo o el recuerdo de un recuerdo lo que me va quedando ¿se da cuenta?"*

Cuando Morales termina de hablar, empieza una corta melodía de piano. Espósito lo mira fijamente. Morales busca al asesino de su esposa, vive para ello y confía en que la justicia también lo haga. Ignora que han cerrado el caso. Espósito miente.

---

<sup>88</sup> Seguir la corriente



Al finalizar la secuencia, justo antes de la transición a la siguiente escena suena el tema *Suspicious photo* como tema de fondo, el tema nos remite nuevamente a Gómez, a su fotografía que es la única imagen que conocemos de este hombre. Son pocos acordes que subrayan las últimas palabras de Morales al hablar de su esposa, “No sé si es un recuerdo o el recuerdo de un recuerdo lo que me va quedando”.

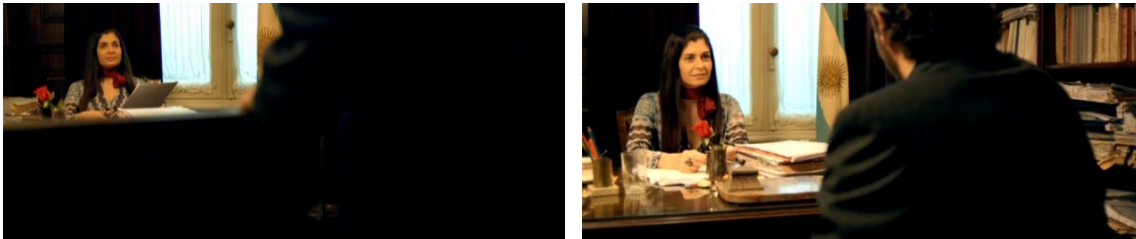
Morales sigue obsesionado con encontrar al asesino de su esposa y confía en que la justicia aún lo siga buscando. La razón de su vida al perderla fue encontrar a quien la asesinó, pero el único sospechoso se les escapó. Morales no sabe que han cerrado el caso, Espósito recibió la orden de Irene después de quebrantar la ley entrando a la casa de la madre de Gómez. Ambos hombres hacen lo posible por encontrar al sospechoso. Espósito fue más allá de los límites de su labor y Morales se convence de que en algún momento se lo va a cruzar en la estación, debe vivir en la provincia porque se sabe buscado en la capital, por lo tanto, tiene que llegar en el tren. No tiene ninguna razón para creerlo, pero debe aferrarse a cualquier esperanza. Aunque sea irracional. Morales no puede sentarse a esperar que la policía haga su trabajo, se involucró desde el primer momento cuando Espósito identificó a Gómez como sospechoso en las fotografías. No es un hombre vengativo, ya ha dicho que no cree en la pena de muerte, en su sentido de la justicia, Gómez merece estar encerrado por el resto de su vida, merece prisión perpetua y espera que la justicia lo castigue, por lo que ha hecho de la búsqueda de Gómez su única preocupación.

La siguiente secuencia es del pasado, no obstante, a diferencia de los flashback anteriores, no se inicia a partir de un plano de Espósito escribiendo o leyendo, parece tratarse del relato escrito por él, pero no puede afirmarse con certeza. La

secuencia se centra en el punto de vista de Espósito. Vemos lo que él ve, es decir, planos semisubjetivos del rostro de Morales cuando describe la última mañana con su esposa. En otros momentos, mientras hablan vemos unos cuantos planos de Espósito que expresa en su rostro sus diferentes reacciones frente a las palabras de Morales.

#### Secuencia 56: Reabrir el caso

Vemos un plano medio de Espósito que entra a la oficina de Irene. Le dice que debe hablar con ella. Ella está sentada en el escritorio, la espalda de Espósito y la silla del otro lado del escritorio tapan gran parte del plano, vemos a Irene sentada. Lleva un pañuelo rojo. También vemos una rosa roja sobre el escritorio. Espósito se sienta.



*Espósito: "...estuve pensando toda la noche, no pude dormir, pensé en usted, vio cuando uno ve las cosas desde un ángulo diferente, cuando ve a otro y lo que le pasa a ese otro la lleva a ver su propia vida"*

*Irene: "Siga"*

*Espósito: "Y me dije, yo tengo que hablar con Irene, capaz que se saca cagando, perdón, capaz que me quiere matar, pero tengo que intentarlo"*

*Irene: "Si me espera un minutito, voy a cerrar la puerta"*

Vemos planos contraplanos subjetivos de Espósito e Irene sentada en el escritorio. Ella se muestra interesada, se inclina hacia él y le pide que continúe. Vemos el contraplano de Irene quien le dice que espere un momento mientras cierra la puerta. Después vemos a Espósito sentado mientras Irene se levanta y se dirige a la puerta. Una vez más, no será posible cerrar esa puerta, Sandoval asoma su mano y le impide cerrarla.



*Sandoval: "Perdón"*

*Irene: "Sí, Sandoval, estoy ocupada cuando me desocupe, le aviso"*

*Sandoval: "Ah, pero me mandó llamar Benjamín"*

*Espósito: "Sí, yo le pedí que viniera, así lo podemos hablar los tres"*

Espósito le confirma que lo llamó para que hablaran los tres. Irene mira a Espósito. Sandoval entra al despacho. Visiblemente molesta, Irene vuelve a abrir la puerta de par en par y regresa a su escritorio. Vemos un contraplano de Irene, Espósito y Sandoval de espaldas a la cámara, le cuentan que el primero se encontró con Morales en la estación del tren.



*Espósito: "¿Sabe lo que estaba haciendo?"*

*Irene: "Me rompieron la bola de cristal"*

*Sandoval: "El tipo va todos los días a las terminales a ver si encuentra al asesino, doctora"*

Otro plano de Sandoval y Espósito guardan unos segundos de silencio y finalmente, Sandoval le dice que Morales va todos los días a las estaciones en busca del asesino. Espósito interviene y le describe el amor de Morales hacia su esposa. Vemos un primer plano de Irene que mira fijamente a Espósito mientras habla. Primer plano de Espósito en contraplano semisubjetivo de Irene.



*Espósito: “Usted no sabe lo que es el amor de ese tipo, conmueve, es como si la muerte de la mujer lo hubiese dejado ahí detenido para siempre, eterno, me entiende...tenés que ver lo que son los ojos de él, Pablo, están en estado de amor puro, (Mira a Irene) ¿usted se imagina lo que debe ser un amor así? sin el desgaste de lo cotidiano, de lo obligatorio”*



*Irene: “Lo dirá por usted porque a mí no me pasa”*

Irene ha estado mirándolo fijamente mientras Benjamín habla. Vemos a Sandoval y Espósito, ellos le solicitan su ayuda para reabrir el caso. Plano medio de Irene nerviosa que juguetea con una pluma entre las manos. Ella se muestra molesta porque para ayudarles debe transgredir la ley.



*Irene: “Me están proponiendo destruir un documento público que tiene mi firma y la del juez, falsificar decretos con fecha también falsa para hacer como que la causa se está moviendo”*

*Sandoval: “Es una idea brillante, no se nos había ocurrido”.*

*Irene: “No se haga el pelotudo”.*

Mira fijamente a Espósito. Vemos un primer plano de Espósito que la mira en silencio. Vemos un primer plano de Irene que mira a Espósito, suspira y, luego, se levanta, cierra la puerta, recuesta su espalda contra ella y suspira.

Después del encuentro con Morales, Espósito está tan afectado que va a hablar con Irene. El inicio de la conversación nos lleva a suponer que le hablará de algo muy personal: “Vio cuando uno ve las cosas desde un ángulo diferente, cuando ve a otro y lo que le pasa a ese otro la lleva a ver su propia vida”. Sin embargo, le habla sólo de lo ocurrido en la estación del tren con Morales. Espósito describe el amor de Morales hacia Liliana, es un amor que lo conmueve, la muerte de su esposa lo dejó

detenido en el tiempo. Nuevamente los ojos revelan los sentimientos, para Espósito los ojos hablan y, ahora son los ojos de Irene los que miran fijamente a Espósito.

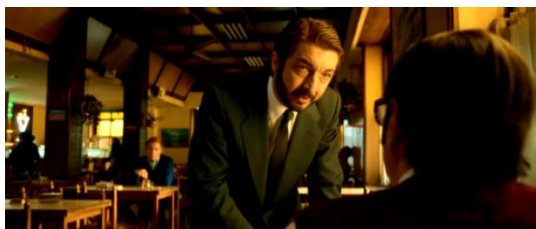
Otra vez estamos en una estructura del plano/contraplano con planos semisubjetivos en el diálogo inicial entre Espósito e Irene. Algunos planos de Irene se centran en un punto de vista que favorece la mirada del espectador y son particularmente reveladores porque observa a Espósito con la misma mirada que él describe en Morales, unos ojos “en estado de amor puro”, con un amor callado que no se atreve a revelar. Espósito habla del deseo de Morales y ahora es Irene quien se reconoce en esos sentimientos.

Irene parece entender que le hablará de algo privado, le pide que espere mientras ella cierra la puerta. Una vez más, la puerta nombrada como aquello que resguarda lo íntimo. El objeto que los separa de los demás. Es misma puerta no ha terminado de cerrarse cuando Sandoval irrumpe en ese sitio y momento que ella considera privado. Introduce su mano e intenta entrar, pronto Irene se da cuenta de que el tema no es sobre ellos dos, Sandoval le dice que Espósito lo ha llamado y Espósito le confirma que así podrán hablar los tres, ella queda visiblemente molesta e incluso vuelve a abrir la puerta. Finalmente cierra la puerta, pero no por las razones que pensó cerrarla en principio, debe ocultar su complicidad con Espósito y Sandoval porque va a transgredir la norma para ayudarlos.

Secuencia 58: Nadie puede cambiar de pasión

Vemos en un plano general del bar a Espósito de espalda que acaba de llegar y a Sandoval sentado en una mesa al fondo del lugar. Espósito entra y camina hasta la mesa de Sandoval. Cambia el plano y vemos a Benjamín de frente, se inclina sobre la mesa y reprende a Sandoval por irse al bar y por llevarse las cartas. Contraplano de Sandoval que mira a Espósito y le dice que está todo en orden. Espósito quiere que se vayan y toma las cartas. Sandoval le da una palmada en la mano, le dice que las suelte y lo invita a sentarse. Espósito toma asiento. Sandoval ha estado

pensando cómo encontrar al asesino. Le hace un recuento de lo encontrado en las cartas. Los nombres, empleos y otros datos que menciona Gómez.



*Sandoval: “cómo es posible que no lo podamos encontrar a este tipo, siempre se nos hace humo, ¿dónde está? y se me ocurrió pensar en los tipos, pero en todos los tipos, no éste en especial, sino...”*

*Espósito: “Los tipos, sí”*

*Sandoval: “ahí está, los tipos, en él tipo, el tipo puede hacer cualquier cosa para ser distinto, pero hay una cosa que no puede cambiar ni él, ni vos, ni yo, nadie. Mírame a mí soy un tipo joven, tengo un buen laburo, una mina que me quiere y como decís vos, me sigo cagando la vida viniendo a tugurios como este, más de una vez me dijiste, ¿Por qué estás ahí, Pablo? ¿Qué hacés ahí? Y sabés por qué estoy, Benjamín, porque me apasiona, me gusta venir acá, ponerme en pedo, cagarme a trompadas si alguien me hincha las pelotas, me gusta, y vos lo mismo, Benjamín, vos no pod... no hay manera de que puedas sacarte a Irene de la cabeza y la mina tiene más ganas de casarse que Susanita<sup>89</sup> debe tener más de 37 revistas de trajes de novia arriba del escritorio, se comprometió con fiesta y todo, pero vos seguís esperando el milagro, Benjamín, ¿por qué?...vení” ”.*

Sandoval se levanta de la silla. Después, vemos un plano conjunto en el que se observa la barra del bar, varias personas están allí sentadas, un hombre sonríe con un vaso de whisky en la mano, Sandoval se acerca por la izquierda del plano con las cartas en la mano. Atrás del hombre de la barra vemos a Espósito que se acerca a otro hombre allí sentado, Sandoval lo saluda brindando con su vaso de whisky. Plano conjunto de Sandoval, el escribano y otros dos hombres que beben con ellos. Plano semisubjetivo de Espósito que mira a los hombres en la barra. Sandoval presenta al escribano y a Espósito, entonces, les lee los nombres que aparecen en las cartas y le pregunta al escribano quiénes son. Se trata de jugadores del equipo de fútbol Racing de Avellaneda, el escribano les ayuda a identificarlos uno a uno.

---

<sup>89</sup> Referencia al personaje de Quino, amiga de Mafalda y cuyo mayor deseo en el mundo es casarse.



Sandoval: “Escribano, ¿qué es Racing para usted?”

Escribano: “Es una pasión”

Sandoval: “Aunque hace nueve años que no sale campeón”

Escribano: “Bueno, una pasión, es una pasión”

Vemos a Espósito en primer plano. Sandoval en primer primerísimo plano dice:

*“Te das cuenta, Benjamín, el tipo puede cambiar todo, de cara, de casa, de familia, de novia, de religión, de Dios, pero hay una cosa que no puede cambiar, Benjamín, no puede cambiar de pasión”<sup>90</sup>*



Sobre el rostro en primer plano de Sandoval se escuchan las primeras notas del tema *Passion* como transición a la secuencia del estadio.

Las cartas de Gómez son el enunciado en el que Gómez se construye como sujeto de deseo. Sandoval logra identificar su sentido cuando se pregunta por el deseo de Gómez como sujeto de la enunciación, así entiende que su pasión es el fútbol.

Pablo Sandoval se refiere a las diferentes pasiones que inspiran a los hombres, puede ser desinhibirse con el alcohol, puede ser el amor hacia una mujer o, en el caso de Gómez, puede ser un equipo de fútbol al que sigue con devoción. Es un rasgo del sujeto de la enunciación que Sandoval identifica acertadamente.

---

<sup>90</sup> Inspirada al parecer en una conocida frase del escritor uruguayo Eduardo Galeano: En su vida, un hombre puede cambiar de mujer, de partido político o de religión, pero no puede cambiar de equipo de fútbol. Ver: [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/04/150414\\_deportes\\_eduardo\\_galeano\\_futbol\\_pasion\\_jm\\_p](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/04/150414_deportes_eduardo_galeano_futbol_pasion_jm_p)

## Secuencia 59: El estadio

En un larguísimo plano secuencia, vemos un plano aéreo del estadio Tomás Adolfo Ducó, están en un partido de Racing Club contra Atlético Huracán. La cámara se va acercando y pasa sobre la cancha, mientras una voz en off narra lo que ocurre en el partido.



Desde un ángulo cenital vemos las gradas del estadio y a los hinchas que asisten. La cámara continúa en movimiento ascendente hasta lo alto de las gradas donde encuentra a Espósito entre los hinchas y se detiene. Simultáneamente se escuchan las canciones de la hinchada a su equipo. Después se ubica a la derecha de Espósito, luego de un giro de 180° vemos a Sandoval entre la muchedumbre que camina hacia Espósito. Sandoval trae una fotografía en la mano, se acerca hasta Espósito. Espósito le dice que están perdiendo el tiempo. Sandoval dice que tenga paciencia, mira hacia la derecha y cree ver a Gómez. La cámara gira hacia el lugar señalado por Sandoval. Ambos hombres entran al encuadre, quedan de espaldas a la cámara. Caminan entre los hinchas y la cámara los sigue. Sandoval toca el hombro de un joven aficionado y cuando el chico gira vemos que no es Gómez. La cámara gira y vemos a Espósito que le dice a Sandoval que se vayan. Ambos suben las gradas. Sandoval le pregunta qué le pasa, Espósito está decepcionado porque ya llevan un mes buscando al tipo en cuatro partidos diferentes y nada.



Mientras empiezan a salir entre la muchedumbre, vemos a Gómez en primer plano a la derecha de la pantalla. Espósito mira hacia atrás y lo reconoce. Le hace una señal a Sandoval. Se dirigen hacia él. Espósito lo toma de la camiseta.



En ese momento hacen un gol y los aficionados saltan. La cámara se mueve caóticamente. Gómez aprovecha la confusión para escapar. La cámara gira, vemos a Gómez subir las gradas. Sandoval va tras él. Ambos salen por una de las entradas al estadio. Sandoval persigue a Gómez por un pasillo del estadio mientras grita.



*Espósito: "Gómez, Gómez"*

*Sandoval: "Gómez, vení, vení, cagón".*

Bajan algunas escaleras. Sandoval mira hacia atrás y le dice a Espósito que se apure.



*Espósito: "Lo tenía agarrado se me escapó"*

En las escaleras del estadio, Sandoval y Espósito encuentran a Báez. Vemos un plano conjunto de los policías, Báez, Sandoval y Espósito. Sandoval le pregunta a Báez si vio pasar a Gómez. Báez pregunta cómo es y ordena a sus oficiales que lo busquen, sale con ellos hacia el fondo. Espósito y Sandoval suben las escaleras nuevamente, se detienen a discutir en el descanso de la escalera, cuando ven a un hombre atrás de ellos que sale del baño cerrándose la bragueta mientras grita improperios contra alguien.



Sandoval sube las escaleras y entra al baño. La cámara lo sigue desde atrás.



Vemos a Sandoval de espalda en el cuarto de baño. Un hombre está en un orinal. Sandoval se detiene frente a una puerta, la abre de una patada y un hombre con los pantalones abajo lo insulta. Sandoval continúa a la siguiente puerta cerrada. Toca con su puño.



*Sandoval: "Salí"*

*Hombre en el baño: "Si, la concha de tu madre, ocupado".*

Mientras Sandoval habla, Gómez sale de la puerta siguiente, toma a Sandoval por el cuello y lo golpea contra la puerta. Gómez corre y en la puerta encuentra a Espósito, lo empuja contra la pared. La cámara sigue a Gómez que corre por un pasillo, baja por unas escaleras que tienen doble salida. La cámara no baja, se mueve hacia el otro lado de las escaleras para seguir a Gómez desde arriba. Vemos a Gómez en plano general a lo lejos, corre para alejarse, pero se da media vuelta, la policía lo persigue. Vuelve a subir por las escaleras directo a la cámara que retrocede. Los policías gritan "Deténgase". Gómez llega hasta un muro, la cámara gira y encuadra hacia abajo del muro, vemos un pasillo que sale al campo de fútbol, algunas personas caminan por el pasillo. Gómez trepa el muro y salta.



Gómez cae y grita porque se lastima un tobillo, la cámara baja con él. Gómez se levanta, camina cojeando por el corredor. La cámara gira hacia arriba, vemos a los policías que miran por el muro hacia abajo. Gómez sale por una puerta hacia el campo de fútbol. La cámara lo sigue. Escuchamos los gritos de la policía y de los fanáticos en el estadio.



Vemos desde atrás a Gómez entrar al campo de fútbol. Se escucha el abucheo de los hinchas. La cámara lo sigue en movimiento. Corre a través del campo, se choca con un jugador y cae al césped. Gómez se queja. Escuchamos los ladridos de un perro. Un policía con un perro lo atrapa. Vemos a Espósito y a Sandoval que vienen hacia Gómez. Espósito lo levanta. Espósito debe cumplir con una misión que le hace sido otorgada por Morales, quien espera que no lo dejen de buscar para hacerlo cumplir con la condena por la muerte de su esposa.

Sandoval se comporta heroicamente, a la altura de la situación. Gómez huye y Sandoval lo sigue, continúa la persecución e incluso es golpeado por Gómez durante su huída.



Inmediatamente escuchamos el tema musical *Passion*, vemos un plano aéreo del estadio Tomás A. Ducó. La cámara se acerca y entre la multitud vemos a Espósito en las gradas del estadio. En esta secuencia se da un despliegue técnico con planos aéreos, grúas y persecuciones con cámara en mano que consigue imprimirle una indudable espectacularidad a este largo plano secuencia en la que se subraya la escritura fílmica. En realidad tiene cortes imperceptibles que sólo se identifican

viendo el detrás de cámaras. En este logramos identificar el corte inicial cuando la cámara desciende en la gradería hasta Espósito. Es un cambio del plano aéreo de la cámara en el helicóptero al realizado mediante la grúa, ya en las gradas. Después durante la persecución pasa a una cámara en hombros. Finalmente, cuando Gómez se descuelga por el muro con el arnés y es seguido por el cámara en la caída.

Lo encontramos en la mitad de la película, a los 58'19" vemos una secuencia con mucho dinamismo, el plano aéreo del estadio, la persecución por los pasillos, la fanaticada gritando en las gradas, el entusiasmo del narrador deportivo y la potencia del tema musical cambian el ritmo de la cinta. Se trata de un punto medio que se ubica de manera paralela tanto en la trama como en la fábula. Con una impecable construcción formal y, en el momento preciso en que la trama requería de esa recarga emocional para afrontar la siguiente hora de película. Sin embargo, no se trata de unas acciones narrativamente significativas porque, aunque es la secuencia de mayor acción física y es en la que capturan al homicida, este es liberado después y la tarea de Espósito queda frustrada. Con todo, como espectadores caemos en la manipulación al creer que va a resolverse la tarea cuando el culpable es apresado, solo para darnos cuenta de que el esfuerzo de los héroes –Espósito y Sandoval– estaba destinado al fracaso. Lo que intensifica nuestra desazón e impotencia cuando algunas secuencias después el asesino sea liberado y los héroes sufran las peores agresiones.

#### Secuencia 62: Confesión

Primer plano del perfil de Gómez que contesta las preguntas hechas por Espósito. Primer plano del perfil de Espósito que lo interroga mientras teclea en una máquina de escribir. Continúa el interrogatorio, plano busto de Gómez sentado a la izquierda del plano. A la derecha vemos un policía de pie junto a una biblioteca. Plano medio de Espósito sentado en la silla del juez, al preguntarle por su dirección de domicilio, Espósito lo interroga sobre el tren que toma para llegar a la capital.



*Gómez: "No tomo el tren, vengo en el 96...qué está mal"*

*Espósito: "Esta máquina no anda, no tiene la A"*

*Gómez: "Espere, espere, dígame qué pasa, por favor, por favor, se lo ruego"*

Cambia el plano y vemos a ambos hombres de costado. En la puerta vemos a Irene que la abre un poco para mirar. Espósito Intenta levantarse y Gómez le dice que espere y le pregunta por qué está allí. Espósito vuelve a sentarse, le dice que está acusado del homicidio de Liliana Colotto de Morales.



*Gómez: "Liliana Colotto es una conocida de Chivilcoy, ¿qué le pasó?"*

*Espósito: "Dígame una cosa Gómez, usted por qué supone que está acá hace tres días, incomunicado"*

*Gómez: "Ni idea, yo fui a la cancha a ver a Racing"*

*Espósito: "Sí, ya sé, y cuando lo quisimos detener salió corriendo"*

*Gómez: "Y usted qué haría, vienen dos tipos con cara de locos que lo quieren agarrar, yo que sabía, qué le pasó a Liliana"*

*Espósito: "Mire Gómez, no se haga, usted sabe muy bien que violó y mató a esa chica"*

*Gómez: "Qué, a Liliana, me lo dice en serio, cómo voy a hacer una cosa así, yo hace más de un año que no voy a Chivilcoy y se lo puedo probar"*

Espósito intenta hacerlo hablar, le pregunta sobre la huida de la pensión y del trabajo. Gómez niega todo, dice que simplemente encontró un trabajo mejor, además en la pensión le cobraban mucho dinero, por eso se fue. Dice que Liliana es una amiga de la infancia, la conoce desde siempre. Vemos un primer plano de Espósito, se queda en silencio con gesto dubitativo.

Entra Irene al cuarto de interrogatorios, se acerca y le dice a Espósito en secreto que esperen al juez. Primer plano de Gómez que le mira fijamente el pecho medio descubierto, donde se le ha caído el botón de la camisa.



Primer plano de Irene que lo descubre mirándola. Ella se toma la camisa con la mano y lo mira perpleja. Gómez continúa observándola sin recato. Levanta la mirada y se encuentra con sus ojos, luego desvía su mirada. Irene en primer plano de tres cuartos continúa mirándolo con desconcierto. Simultáneamente escuchamos a Espósito de quien sólo vemos la coronilla diciéndole a Gómez que van a esperar al juez. Irene lo detiene.



*Irene: "Perdón que me meta, oficial.. doctor, yo sé que esta causa la lleva usted, pero este muchacho no pudo haber sido, de ninguna manera"*

*Espósito: "Lo hablamos afuera, si le parece"*



*Irene: "Espere, espere, es un minuto, nada más, ¿usted lo vio bien?, este chico no pudo haber sido, déjeme ver la autopsia, esta chica Colotto, acá está, un metro setenta, 58 kilos y mire cómo la dejaron, permíteme Gómez, pero no me parece, oficial, la amazona y el"*

*pigmeo, aparte era una mujer hermosa, le pido, por favor, que mire esta cara, una belleza como esta no está al alcance de cualquiera, hay que ser muy hombre para enganchar una mujer así"*

*Espósito: "¿Le parece, doctora?, digo la puerta no estaba forzada lo que quiere decir que ella conocía al agresor"*

*Irene: "Sí, pero no me va a decir que semejante mujer se iba a acordar de este pibe, a menos que fuera prostituta porque con algunos solamente cobrando, eh"*

*Gómez: "¿Y esta quién es?"*



La abogada subestima repetidamente a Gómez, dice que es un hombre pequeño y sin la fuerza para cometer ese delito. Se acerca a Gómez y lo toma del rostro mientras continúa subestimándolo.



*Espósito: "No, la chica era decente, se lo aseguro".*

*Irene: "Ahí estoy de acuerdo con el pibe, para mí el bancario era flor de cornudo, seguro que tenía un auto con esos techos que se abren para que le salgan los cuernos"*

*Gómez: "jajajaja"*

*Irene: "de qué te reís imbécil, el tipo que declaró la otra vuelta como testigo".*

*Espósito: "Sandoval"*

*Irene: "ese, ese, para mí fue ese, ese era el amante, un tipo alto, pintón, ancho de espaldas, un tipo realmente capaz de calentar a una mujer, mire este alfeñique, eh"*

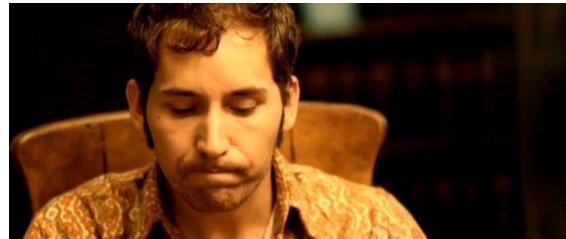
Toma del rostro a Gómez.





*Irene: "Seguro que, cuando te vio, debe haber pensado, otra vez el pesado este que sale en todas las fotos con cara de te amo, te adoro".*

En ese momento entra Sandoval gritando, está ebrio y el guardia debe sacarlo por la fuerza en medio de los gritos. Gómez lo mira y se recompone. Irene toma el documento de la autopsia y lee.



*Gómez: "Ustedes están locos, están locos"*

*Irene: "La destrucción del hueso parietal derecho demuestra una fuerza hercúlea en las extremidades superiores del atacante (toma el brazo de Gómez y prosigue) mire esto, dos tallarines"*



*Irene: "Asimismo, la profundidad de las lesiones vaginales permite deducir que el atacante se trataba de un hombre muy bien dotado, obviamente no se refieren a este microbio que debe tener un maní quemado".*

Vemos un primer plano de Gómez que la mira furioso, se levanta y la cámara se mueve con él. Después un corte y vemos un plano conjunto de todos. El guardia se mueve y Espósito le indica con un gesto que se detenga. Primer plano de Gómez, se baja el pantalón. Mediante un "tilt down" vemos un primer plano del pene de Gómez. Le dice a Irene que ahí lo tiene a ver si le gusta. Ella desvía la mirada, luego mira al guardia. Vemos un plano medio del guardia que está cerca y atento.



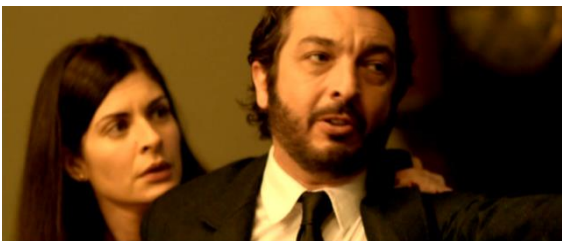
Gómez: "Aquí tenés, conchuda, a ver si te gusta esta"



Irene: "Mi amor, no saltés buscando la piñata, primero, sos petisito<sup>91</sup> y segundo, te falta mucha hormona para una hembra como yo".

Gómez: "hormona me falta, puta de mierda, vos sabés cómo me la cogí, a esa hija de puta, no tenés ni idea de cómo me la cogí"

Gómez la golpea lleno de furia y confiesa. Empieza una melodía de violín luego entran las notas de un piano y paulatinamente sube su volumen. Espósito y el guardia lo detienen inmediatamente. Espósito intenta estrangular a Gómez



Irene: "Por favor, suéltelo, por favor"

---

<sup>91</sup> De baja estatura

Espósito: “la tocás a ella y te mato”.

Gómez sigue gritando sin control hasta que el guardia lo domina.



Gómez ha confesado, hasta este punto la historia giró en torno a la obtención de este objetivo, atrapar al asesino de Liliana Colotto. Era la tarea de Benjamín Espósito en la novela que él escribe. El tema musical *Main Theme* genera esa sensación de que se llega a un clímax.

Espósito toma los datos de Gómez. Le pregunta en qué tren viene a la capital, Gómez no viene en tren, toma el autobús. Espósito hace un gesto dada la ironía que implica esta respuesta, durante un año Morales vigiló todas las estaciones de tren con la esperanza de encontrar al asesino a su llegada a la capital.

Los gestos y las miradas le revelan al espectador lo que no se dice con las palabras. Gómez aparenta inocencia frente al hecho. Espósito duda sobre la culpabilidad de Gómez y cómo proceder al respecto, aunque le ha asegurado a Irene que es el criminal. Son las miradas lascivas de Gómez a Irene, lo que le da a ella esa certeza. Ella ha sido la más escéptica respecto a las fotos y los indicios en los que Espósito confía ciegamente, no obstante, una sola mirada de Gómez basta para convencerla de su culpabilidad. Esta es una de las secuencias más importantes, el punto de vista narrativo se centra en el saber del narrador y de los personajes para guiar al espectador en lo que ocurre y ocurrirá. Irene sabe lo que ve en los ojos de Gómez, Espósito ignora lo que acaba de revelarse para su jefa en la mirada del criminal cuando inicia su estrategia, queda sumido en la incertidumbre, sin comprender por qué ella parece defender al único sospechoso. Todo esto se narra por medio de planos semisubjetivos de los tres personajes implicados. Aunque también se evidencian marcas del sujeto del enunciado global en la obstrucción del plano por

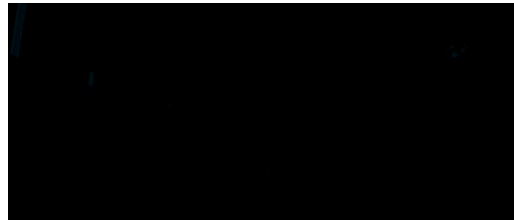
objetos de la escenografía y en algunos desenfoces. Por un momento, el espectador tampoco comprende la treta de Irene, luego todo se aclara cuando ella humilla a Gómez al decirle que es muy poco hombre para una mujer como Liliana Colotto.

En la secuencia se refuerza el motivo de la máquina dañada, Espósito le dice, “Está máquina no anda, no tiene la A”, una máquina de escribir que ha estado rondando desde hace 20 años en el despacho, en el escritorio de Espósito, en la oficina del juez y ahora presente en la indagatoria del asesino. Espósito se queda sin argumentos, no tiene pruebas contra Gómez. Irene entra para hacer el papel de ayudante en esta oportunidad, Sandoval no está, no lo encuentran y Espósito se queda sin alternativas. No obstante, en el mismo momento en que él se rinde, ella descubre, también por una mirada que Gómez es culpable. Espósito tarda un momento en darse cuenta de la estrategia de Irene, no obstante, ambos logran la complicidad suficiente para lograr su objetivo, Gómez cae en la trampa. Así descubrimos que es culpable, es un hombre peligroso que ha sido capaz de violar y asesinar a una mujer que conocía de toda la vida por celos y resentimiento. Un hombre capaz de asesinar al objeto de su obsesión sin mostrar ningún remordimiento. Irene comprende que un hombre como este caerá en su trampa, al menospreciarlo sentirá la necesidad de regodearse con su crimen. Un tipo que desprecia a las mujeres, en especial a las mujeres bellas que lo encuentran insignificante.

#### Secuencia 63: Morales se entera de la confesión

La melodía de violín y piano continúa a alto volumen. Vemos un plano general de Espósito caminando en la estación del tren. Morales está sentado en un banco circular junto a varias personas. Una gran cantidad de personas vestidas al estilo de la década del 70, camina de un lado a otro. Espósito se acerca y le dice algo, pero no se escucha el diálogo. Morales lo toma de ambos hombros, luego se sienta y toma su rostro entre sus manos. Se levanta nuevamente y abraza a Espósito. Corte y fundido a negro. Espósito va en busca de Morales para contarle que han

atrapado al asesino, lo encuentra en la estación del tren, como siempre, vigilando, cumpliendo con su misión de encontrar a Gómez. Se muestra aliviado y agradecido porque se ha hecho justicia.



Continúa sonando como música de fondo el tema *Main Theme* mientras Morales agradece con un abrazo a Espósito por encontrar al culpable de la muerte de su esposa (vemos cinco segundos en pantalla negra), es un cierre de la historia de Morales, se ha hecho justicia por la muerte de Liliana Colotto. Lo encuentra en la estación del tren, como siempre, vigilando, cumpliendo con su misión de hallar a Gómez. En esta secuencia únicamente se escucha la música, las palabras que intercambian los hombres no se oyen, ni los ruidos propios de un sitio tan bullicioso y concurrido como una estación del tren. El abrazo y la música de fondo son suficientes para comprender lo que ocurre en la acción sin necesidad de diálogos.

#### Secuencia 64: Foto de Espósito y su padre

Vemos una mesa en la que hay una fotografía de Espósito joven, aparece junto a un hombre maduro y miran sonrientes la cámara. Una mano mueve la fotografía. Vemos un primer plano de tres cuartos del rostro de Espósito con aspecto mayor, usa una camiseta informal de color verde oscuro. Después, vemos el tronco de Espósito, toma el retrato para darle vuelta contra la mesa. Está en su casa, vemos al fondo la mesa en la que suele escribir, sobre ella hay unas pocas hojas. Un nuevo primer plano desde atrás, vemos parte de sus hombros y su rostro. Simultáneamente se escucha una voz a su espalda que le dice:



*Hombre: ¿vos sos Espósito?*

Espósito se gira hasta quedar en primer plano de frente al salón de donde proviene la voz.

Secuencia 65: ¿Vos sos Espósito? (Flashback)

Vemos a tres hombres de pie en el salón comedor, la mesa está abarrotada de carpetas y documentos que antes no estaban. Uno de ellos repite la pregunta y en el contraplano no está Espósito, es alguien vestido con una chaqueta de color claro.



*Hombre: “¿sos Espósito o no sos Espósito?”*

Secuencia 66: Quiero leer la novela

Volvemos a ver un primer plano de Espósito que observa detenidamente hacia la mesa. Ahora vemos a Espósito de espaldas, nos damos cuenta de que no hay nadie allí en el salón. Suena el teléfono, es Irene le dice que quiere leer la novela cuando la termine. La secuencia tiene un tono amarillo-verdoso, excepto por la lámpara roja encendida junto a la fotografía y aparece en el encuadre cuando habla con Irene por teléfono.



*Irene: "Estuve pensando"*

*Espósito: "No me digas, en serio"*

*Irene: "Sí, tonto, sí no en la novela, que cuando la termines la quiero leer"*

Estamos ante uno de los recuerdos más confusos porque no se trata de un capítulo de la novela que escribe. Aunque la escenografía cambia -la chaqueta clara del hombre al que interrogan, la lámpara verde del comedor está prendida en el plano de Espósito y en el plano de los hombres está apagada-, no podemos estar seguros de que estamos ante un flashback. Todavía no sabemos que se trata de un recuerdo de Espósito porque es una acción que aún no ha sucedido en un orden cronológico, por esta misma razón -al no tener conocimiento de que se trata de un hecho ocurrido hace veinticinco años que aún Espósito no narra en su novela- se constituye en ese momento de la trama en una anticipación de algo que como espectadores se nos aclarará después.

Lo cierto, es que vemos a estos hombres preguntando por Espósito en la sala de su casa, mientras él sostiene la fotografía que ha sido señalada dos veces por el encuadre, aunque es la primera vez que podemos verla.

El hombre nombra a Espósito en tres oportunidades, "¿vos sos Espósito?", luego, "¿Sos Espósito o no sos Espósito?", en la misma secuencia en la que aparece con su padre, es del padre del que se hereda un nombre, en este caso, el apellido Espósito, un apellido sin abolengo que señala lo que él no puede ofrecerle a Irene,

lo que queda claro unas secuencias más adelante cuando Espósito menciona que ella va a casarse “con el ingeniero Sapiola Menéndez Utubey Martínez, beca mompara” un juego de palabras que insinúa que el prometido de Irene es un hombre pudiente con una profesión tradicionalmente prestigiosa. Por otra parte, el hombre dice ¿sos o no sos? y no es, porque se lo dice a otro hombre que no es Espósito.

La película ha llegado a una aparente conclusión de la novela escrita por Espósito, es decir, la historia que él narra parece terminar allí, con la confesión del asesino y el agradecimiento de Morales, pero sabemos que algo más ocurre, algo grave que lleva a Espósito a marcharse, lo que puede relacionarse con la visita de estos hombres a casa de Benjamín. Paralelamente, la llamada de Irene tarde en la noche, en la que asegura que no puede dormir y que ha estado pensando en la novela porque quiere leerla cuando esté terminada, no obstante, en la secuencia anterior en el café le ha dicho que la novela no es para ella, su vida es mirar para adelante, sin embargo, con esta llamada, vuelve a abrir la puerta a una posibilidad con Benjamín.

#### Secuencia 67: El vestido de boda

Vemos en el fondo, un televisor con la imagen en blanco y negro, mientras en primer plano se distingue una tetera y un pocillo. Una mano revuelve con una cucharilla. Luego, un plano de Irene de aspecto joven que mira la televisión, mientras revuelve lentamente con la cucharilla en un pocillo. Se escucha en la transmisión que hablan de la presidenta argentina, María Estela Martínez de Perón. Dos mujeres mayores aparecen en la puerta, una de ellas le dice que vino la modista, le pide ir a probarse el vestido, sostienen un vestido blanco entre las manos. Ella responde que ya va y continúa sentada circunspecta. Nuevamente vemos sus características uñas rojas.



*Madre de Irene: "Irene, vino la modista, vení, mirá, le puso la capita como queríamos, venía a probártelo"*

*Irene: "ya voy"*

Por otro lado, esta secuencia plantea una nueva pregunta por el narrador, tenemos por un lado a Espósito que nos ha relatado lo ocurrido en la historia de Liliana y Morales en su novela, de esa forma, suponemos que todo lo relacionado con el caso y el pasado es narrado por Espósito. No obstante, en esta secuencia no parece lógico, Irene no debe haberle contado este episodio de su vida, en lo que Espósito se refiere, ella es una mujer felizmente comprometida y más tarde una esposa y madre dichosa. Es decir, vemos dos secuencias extrañas después de la que parece concluir con éxito la investigación de Espósito. En ellas no hay claridad de su relación con los acontecimientos venideros. Una que parece ser un recuerdo de Espósito, un flashback de los hombres que asesinan a Sandoval cuando van a casa de Espósito y otra que no correspondería con el saber de Espósito como personaje. Irene no le contaría a Espósito su falta de interés en la boda, la enunciación parece corresponder al sujeto del enunciado global quien opta por revelar al espectador la apatía de Irene por sus planes de boda o al deseo de Espósito como sujeto de su enunciado, es decir, su novela.

#### Secuencia 68: Discurso de Isabel Perón

Mediante *raccord* de sonido seguimos escuchando la voz del periodista que transmite la noticia sobre la presidenta María Estela Martínez de Perón. Vemos en primer plano la parte trasera de un televisor rojo desenfocado que cubre casi todo el cuerpo de Morales, al fondo sólo vemos su cabeza. Morales come algo mientras mira la televisión en su casa. Morales mira con atención y deja de comer. Después de un corte, se enfoca la parte trasera del televisor y Morales aparece más pequeño y desenfocado en el fondo. Este objeto empaña el plano. Se levanta abruptamente y busca algo en una libreta.



#### Secuencia 69: Morales llama a Espósito

Suena un teléfono y vemos un primer plano de Espósito de aspecto joven, se sirve algo en su cocina. Escuchamos un líquido caer y el sonido de una cucharilla contra la porcelana. Al fondo, en el salón, se ve el televisor encendido desenfocado. Se escucha las notas de un piano, la música de fondo es el tema *He's back (él está de regreso)*. Espósito sale del encuadre, escuchamos sus pasos y lo vemos llegar al salón, ahora enfocado con claridad. Levanta el teléfono y saluda. El encuadre va desde su cuello hasta media pierna. Espósito saluda sorprendido porque es Morales quien lo llama por teléfono después de mucho tiempo sin que hablen, sólo se escucha lo que Espósito le replica.



*Espósito: "Sí, lo estaba viendo, pero lo bajé el volu..."*

*Espósito: "¿Qué?, ¿Cómo?"*

La música aumenta, se escuchan con claridad las notas del piano. Espósito baja el auricular del teléfono, se sienta frente al televisor y sube el volumen. En la pantalla del televisor, en primer plano, vemos a María Estela Martínez de Perón y atrás de ella como uno de sus guardaespaldas está Gómez. Primer plano de Espósito que mira sorprendido la pantalla. Un nuevo primer plano de la imagen de televisión. Gómez sonrío atrás de la presidenta.



Gómez está libre y trabaja para el gobierno. En la pantalla vemos a la presidenta María Estela Martínez de Perón quien gobernó durante casi dos años desde 1974 hasta 1976 a la muerte de su esposo Juan Domingo Perón. Durante su mandato se agudizaron los enfrentamientos entre los sectores de derecha e izquierda, lo que derivó en una inestabilidad política y económica. La presidenta se apoyó en José López Rega ex secretario personal de Juan Domingo Perón y encargado del Ministerio del Bienestar Social quien favoreció la presencia de la derecha en el gobierno y lideró la Alianza Anticomunista Argentina, la Triple A, grupo paramilitar de la extrema derecha peronista responsable del secuestro, asesinato y desaparición de cientos de enemigos políticos. Bajo su gobierno surge el llamado Terrorismo de Estado al firmar algunos decretos que habilitaban a las fuerzas militares a aniquilar las acciones de los subversivos, de acuerdo con informes presentados por la CONADEP el libro titulado Nunca más antes del golpe de estado de 1976 ya se habían presentado cientos de casos de personas desaparecidas hechos atribuidos a la Triple A.

En estas dos secuencias vuelve a resaltar el lugar del sujeto del enunciado global, otra vez algunos objetos obstruyen el plano, en este caso el televisor en el que aparece Gómez libre llena los planos de ambas secuencias.

Secuencia 70: Encuentro con Romano

Plano conjunto de Irene y Espósito en la puerta de una oficina ante el escritorio de un empleado. Irene se presenta como la Doctora Menéndez Hastings del Juzgado de Instrucción Nº 42 solicita ver a Romano. El empleado dice que Romano está muy ocupado. Espósito ingresa sin autorización a la oficina. El empleado le grita que no puede pasar. La cámara sigue a Espósito. Lo vemos de espaldas que busca en un

par de oficinas hasta encontrar a Romano sentado en su despacho. Irene llega. Romano la saluda, se levanta y le pide a dos hombres con quienes está reunido que se marchen



*Irene: “Isidoro Gómez, violación seguida de muerte, detenido a la orden del Juzgado. El servicio penitenciario nos informa que ha sido liberado por orden del Poder Ejecutivo, averiguamos y acá estamos, ¿algo para decir?”*

*Romano: “Sí, claro que tienen que salir un poquito más ustedes, porque la justicia es una isla en el mundo, pero este que está acá es el mundo. Y mientras ustedes se dedican a cazar pajaritos, nosotros estamos acá peleando en el medio de la selva”*

Vemos en un plano semisubjetivo de Espósito a Irene y a Romano está de frente a la cámara. Luego vemos el contraplano de Romano mientras habla. Luego camina alrededor del escritorio y se les acerca.



*Romano: “Gómez, Gómez, Gómez, sí, sí empezó con nosotros cuando estaba en la cárcel, lo que hacía era llevar información, traer, espiar jóvenes guerrilleros. Pero anduvo muy bien, se hizo querer, ¿por qué?, ¿no están de acuerdo?”*

*Irene: “¿Usted se da cuenta de lo que está diciendo?, es un asesino convicto y confeso”.*

Romano, en contraplano, recostado a su escritorio dice.



*Romano: “Será, será, pero también es una persona inteligente y de coraje, capaz de entrar en una casa y hacer lo que hay que hacer, además, la vida personal de él, honestamente no, con todos los subversivos que hay dando vueltas, nos tiene sin cuidado, si vamos a ir con los buenos solamente”.*

*Irene: “Es un detenido procesado a la orden del doctor Fortuna y nosotros...”*

*Espósito: “Vos crees que yo no sé que vos lo liberaste para joderme, pensás que soy un pelotudo”*

*Romano: “Son dos preguntas, cuál de las dos querés que te responda primero”*

*Irene: “Es cierto eso”*

*Romano: Doctora, por favor, le puedo pedir un favor, no se meta, qué quiere hacer, presentar un recurso de amparo, honestamente no se ofenda, pero no puede hacer nada. Lo que sí puede hacer es volver a su oficina, quedarse sentadita y aprender, porque la Argentina que se viene no se enseña en Harvard...y vos para qué venís con la doctora, vos te pensás que estar al lado de ella, te da cierta inmunidad, ¿Por qué no la dejás en paz, si no tiene nada que ver con vos? Ella es abogada y vos perito mercantil; ella es joven, vos viejo; ella es rica, vos pobre; ella es Menéndez Hastings, y vos Espósito, o sea nada; ella es intocable, vos, no. Dejala que vuelva a su mundo no seas jodido, ahora si tenés un problema conmigo, vení solo y lo arreglamos”*

Romano, en primer plano, humilla a Espósito al decirle que no meta a la Doctora en este asunto, que él no es nadie al lado de ella, en tono burlón, remite a su apellido sin abolengo y que da cuenta de un dudoso origen<sup>92</sup>. Espósito, en primer plano, lo mira impotente. Le dice a Irene que se vayan. Irene mira sorprendida a Romano.



*Romano: “Hay una cosa que sí tienen en común, que ninguno de los dos puede hacer nada”*

Espósito toma a Irene del brazo y salen.

Desde el punto de vista visual, la secuencia se estructura en plano/contraplano con planos semisubjetivos de los personajes implicados. Vemos algunos primeros planos de Romano quien se acerca desafiante a ambos y, a su vez, los primeros planos de Irene y Espósito con gesto afectado frente a las amenazas de Romano.

---

<sup>92</sup> Espósito es un nombre derivado de los niños Expósitos que de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (Del lat. *expositus*, *expuesto*) se refiere al recién nacido abandonado o expuesto, o confiado a un establecimiento benéfico. Esta fue una costumbre en países como Italia, España, Perú, México y Argentina en la que las madres solteras dejaban a sus hijos en las llamadas Casas de Expósitos para ser criados por las religiosas. Estos niños al no heredar un apellido de sus padres eran registrados bajo el nombre de Espósito o Expósito.



En las palabras de Romano se comprende la realidad política del país de ese momento “porque la justicia es una isla en el mundo, pero este que está acá es el mundo”, pero además, menciona nuevamente la palabra justicia esta vez como algo que está solo en el mundo, separado, una isla. La justicia está aislada del mundo, es algo que está rodeado de agua, es decir, algo pequeño, el mundo es más grande. Esta descripción trae nuevamente la idea de Espósito como un Quijote que lucha solo por esa isla que es la justicia. Además, nos remite a las palabras de Irene cuando le confiesa a Espósito que ella debe ir a trabajar todos los días y “vivir con esto que no sé si será la justicia, pero es una justicia”, una justicia que no es para todos. Todavía es más dicente la respuesta de Romano al agregar “y mientras ustedes se dedican a cazar pajaritos, nosotros estamos acá en el medio de la selva” quiénes son ustedes y quiénes nosotros, porque ellos son empleados judiciales que hacen parte de la rama Ejecutiva, Romano es parte de ese Poder Ejecutivo, entonces no habría lugar para esa diferenciación y se atreve a comparar a un asesino-violador con un pajarito en medio de la selva en la cual pelea Romano. Entonces Romano se expone ante peligros mayores, ellos cazan pajaritos en una isla, pero Romano caza animales peligrosos en la selva, el mundo es una selva. Él está en la realidad que desconocen Espósito e Irene.

Romano declara también que Gómez “es una persona inteligente y de coraje, capaz de entrar en una casa y hacer lo que hay que hacer”, es decir, Romano valora como una persona de coraje a este hombre por ser capaz de entrar a una casa para secuestrar o asesinar personas, tal como lo hizo en casa de Liliana Colotto. Hombres que nos recuerda a aquellos que han entrado en casa de Espósito preguntando “sos Espósito o no sos Espósito”.

Asimismo, al final de la conversación le dice a Irene que no se meta, porque la Argentina que se avecina no se aprende en Harvard, deja muy claro que se trata de la Argentina de mediados de los años setenta durante el gobierno de la presidenta María Estela Martínez de Perón cuando el país estuvo inmerso en un momento aciago de su historia que se deterioró aún más debido al golpe de estado de 1976 cuando la junta militar tomó el poder y se convirtió en la dictadura cívico-militar que más víctimas ha dejado en Argentina durante su historia. Como ya se ha dicho, Irene es una mujer correcta, que sigue las reglas, cree en el funcionamiento del sistema y de la justicia institucional para la cual trabaja. Ante las palabras de Romano, queda atónita, no está acostumbrada a vivir este tipo de experiencias, a escuchar el cinismo de este hombre al aceptar que no sólo ha liberado a un “asesino convicto y confeso” sino que además lo tiene trabajando bajo sus órdenes.

Ambos salen humillados por Romano quien les dice que no pueden hacer nada, él tiene el poder y no va a permitirselos. A Irene le aconseja “volver a su oficina, quedarse sentadita, mirar y aprender”. Mientras a Espósito lo minimiza, le pregunta por qué viene con Irene, si piensa que estar al lado de ella le va a dar cierta inmunidad y acto seguido pasa a enumerarle burlonamente todas las diferencias que hay entre ellos e incluso lo amenaza al recordarle que ella es intocable, pero él no. Por lo tanto, Espósito puede ser alcanzado por hombres como Gómez, capaces de entrar en una casa y hacer lo que hay que hacer, tal vez como los que hemos visto en su casa preguntándole si es Espósito. Sin más remedio que marcharse cabizbajo, Espósito le dice a Irene que salgan de la oficina.

#### Secuencia 71: El ascensor

Un primer plano de Espósito e Irene de perfil esperando el ascensor. Ella permanece desenfocada, mira a Espósito y vuelve la mirada al frente. Un corte y los vemos en plano general desde atrás. El ascensor se abre y ambos entran.



Primer plano desde adentro del ascensor. Las puertas empiezan a cerrarse y una mano lo impide. El ascensor se abre y entra Isidoro Gómez, los mira y les da la espalda.



Vemos un contrapicado de los tres. Gómez más cerca de la cámara y con un leve desenfoque, saca su arma, saca el cargador, lo revisa, vuelve a cargarla, la amartilla y la guarda. Espósito lo mira fijamente, Irene visiblemente asustada mira hacia el frente, luego hacia abajo, aprieta los labios, cierra los ojos y traga saliva mientras contiene la respiración. Espósito retira la mirada, fija sus ojos hacia abajo.



Gómez con gesto despreocupado, mira de reojo, chasquea la lengua y se baja del ascensor. Sale del encuadre por un momento, se para de frente, por el espejo lo vemos mirar a Espósito y levantarle las cejas antes de marcharse, simultáneamente se cierra la puerta del ascensor. Irene respira agitada, Espósito suspira aliviado.



Mientras esperan el ascensor guardan silencio y apenas se atreven a mirarse de reojo. Espósito va herido en su amor propio, el caso de Morales era su misión y ahora sabe que está perdido, no puede hacer nada. No habrá justicia para Liliana Colotto, el mismo representante del ejecutivo le ha dicho que no tienen opción. Pero recibió otro golpe más fuerte en su autoestima, le han recordado lo que él ya sabe, Irene no está a su alcance.

La secuencia más perturbadora del filme, no se habla una sola palabra, nos encontramos en una atmósfera aterradora, en la que ambos personajes se saben encerrados a merced de un homicida armado, con la sensación de que en cualquier momento puede suceder algo terrible. En un plano fijo contrapicado que dura 39 segundos, Irene y Espósito observan a Gómez mientras sostiene su arma en la mano. Cuando Espósito no se han repuesto de la ofensa cuando Gómez entra al ascensor para complicar la situación. No solo tienen que admitir que el asesino no volverá a prisión, sino que está allí mostrando su poder al amenazarlos con su arma, saca su revólver para mostrarse listo a disparar, antes de bajarse mira fijamente a Espósito, desafiante. Es el momento de mayor tensión del filme, en el ascensor que es como una celda o un cuarto de aislamiento, en el que están completamente vulnerables. Un lugar de peligro en el que están atrapados con un asesino como Gómez.

Secuencia 72: Morales sabe que no obtendrá justicia

Vemos a Morales en plano medio sentado frente a Espósito en una cafetería en plano semisubjetivo de Espósito. Morales le reclama que le había dicho condena perpetua. Espósito en el contraplano, algo desenfocado, enciende un cigarrillo. Le dice que deberían darle perpetua. Vemos a Espósito en contraplano, atrás se ve la puerta del café y las otras mesas, algunas de ellas ocupadas. Le dice que no hay nada qué hacer, el asesino está libre. Un nuevo plano semisubjetivo de Espósito que observa a Morales. Vemos a Morales en primer plano mientras habla.



*Morales: “Usted me dijo perpetua”*

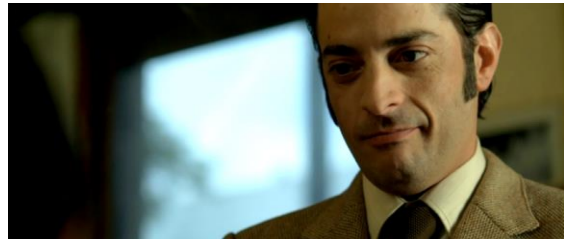
*Espósito: “Y sí, deberían darle perpetua”*

*Morales: “Y entonces”*

*Espósito. “Qué quiere que le diga esta gente la justicia se la pasa por el culo, “Para colmo ahora donde está uno ni siquiera se puede acercar””*

*Morales: “Y si pudiera, ¿Para qué? ¿Qué haría? ¿Qué gano metiéndole cuatro tiros? Voy en cana hasta que me muero y Gómez antes de llegar al piso ya está libre de todo y yo me paso cincuenta años metido en una celda, envidiándole la suerte. No, para mí, la cárcel todavía hubiera estado bien”.*

Primer plano de Espósito, en plano semisubjetivo de Morales, le contesta que quisiera ayudarlo, pero no sabe cómo. Morales en contraplano medio le dice que tal vez en algún otro momento. Se levanta. Vemos un primer plano de Morales que le agradece porque sin él no hubiera llegado hasta este punto, dice que le debe una. Le estrecha la mano y se marcha. Espósito en primer plano se gira hacia la puerta y lo mira marcharse, simultáneamente empezamos a escuchar una melodía de piano.



Espósito le comunica a Morales que Gómez no volverá a prisión. Morales le reclama, “Usted me dijo perpetua”, frase que le repetirá al verse descubierto al final. Ante la insinuación de Espósito de hacer justicia por su propia mano, niega que quiera asesinar a Gómez. De hacerlo, él iría a la cárcel mientras Gómez sería liberado con la muerte. Lo justo es condenarlo a una vida en prisión.

De cualquier forma, Morales está extrañamente tranquilo ante las palabras de Espósito, le agradece lo que ha hecho y se declara en deuda con él. Espósito al

final del filme le recuerda esta deuda, sin embargo, Morales como pago, le miente al asegurarle que mató a Gómez.

### Secuencia 73: Dónde nos vemos

Por *raccord* de sonido continuamos escuchando el piano y entran las notas de un violín mientras vemos un gran plano general en picado del interior del Palacio de Justicia. Espósito se ve pequeñísimo en uno de los balcones. Después, vemos a Espósito en plano medio que mira hacia el primer piso mientras sostiene un cigarrillo en su mano. En plano subjetivo de Espósito vemos a Irene quien entra por la puerta del edificio acompañada por otra mujer.



Escuchamos el tema *Main Theme*, mientras vemos a Espósito muy pequeño en un gran plano general del interior del edificio de tribunales. La inmensidad de este espacio y lo diminuto de Espósito mientras escuchamos las notas melancólicas de *Main Theme* nos señala la situación por la que está atravesando. El sentimiento de Espósito, humillado y disminuido frente a la mujer que ama por un hombre poderoso dentro de un sistema corrupto. Espósito mira desde el balcón hacia el piso de abajo, de pronto Irene entra y es evidente la gran distancia entre ellos, tal como lo muestra el espacio, también sus posiciones sociales y profesionales están muy alejadas.

Nuevo plano medio de Espósito que fuma en el balcón, por detrás llega Eduardo, su joven asistente. Le dice que lo estaba buscando por un expediente. Espósito se gira y se dirige hacia él. Plano busto de Espósito quien reprende al chico por llamarlo doctor “Me vas a decir doctor delante del juez y va a ser un papelón”. Irene llega por detrás la vemos desenfocada que observa a Espósito y al chico. Nuevo plano busto de Espósito que le ordena al chico ir a trabajar en el expediente. Continuamos viendo a Irene desenfocada detrás de Espósito, recostada en una columna.

Espósito aspira el cigarrillo, se gira y lo tira al piso. Simultáneamente Irene lo llama por su nombre. Vemos un plano americano de Espósito, ella se le acerca. Vemos diferentes planos semisubjetivos de Espósito e Irene mientras conversan.



*Irene: “¿Cuánto tiempo tiene que pasar para que me vuelva a hablar?”*

*Espósito: “Yo le hablo todos los días”*

*Irene: “No soy intocable, tampoco soy de otro mundo”*

*Espósito: “Ojalá, Irene, dejémoslo ahí, usted se va a casar con el ingeniero Sapiola Menéndez Utubey Martínez, beca mompara”*

*Irene: “¿No estará celoso?”*

*Espósito: “Jajaja, no que sean felices y que coman perdices”*

*Irene: “Algo para objetar”*

*Irene: “Dele, objete”*

*Espósito: “Irene, por favor”*



La secuencia se organiza en plano-contraplano. Vemos a Eduardo acercarse desde atrás, está completamente desenfocado. Espósito habla y atrás está Eduardo de pie. Ella en un plano semisubjetivo mira a Eduardo y le pregunta.



*Irene: “¿Qué mirás? ¿Qué querés? retirate”*



Irene llama a Espósito hacia el balcón fuera de la vista de Eduardo. Ambos están de perfil en plano medio. La conversación que sigue alterna primeros planos, semisubjetivos de ambos.



*Irene: “¿A dónde nos vemos?”*

*Espósito: “¿Para qué?”*

*Irene: “Para manifestarme sus objeciones a mi vida, a mi novio, a mi casamiento y demás constancias que obran en la causa”*

*Irene: “Podemos tomar un café cuando salgamos”*

*Irene: “¿Hora?”*

*Espósito: “Umm”*

*Irene, “8:30, ¿lugar?”*

*Espósito: “Los Inmortales”*

*Irene: “La Richmond”.*

*Espósito: “Perdón, no pensé en algo elegante*

*Irene: “No, Benjamín, en algo lejos de acá”.*

Se miran fijamente y ella se va. Eduardo le dice a Espósito que el dueño de un bar lo están llamando por teléfono. Espósito lanza una exclamación. Resalta en el atuendo de Irene nuevamente el color rojo.

Secuencia 76: Espósito no encuentra a Alejandra

Sandoval está sentado en un sillón verde en casa de Espósito. A su izquierda vemos una biblioteca con libros en desorden, arriba hay una ventana que da al exterior. Espósito, fuera de campo, le pregunta a qué horas llega su esposa del trabajo. Sandoval se levanta del sillón y empieza a caminar por el salón. La cámara lo sigue, él se detiene junto al mueble en que está el tocadiscos, la lámpara roja y la fotografía de Espósito acompañado de su padre. Espósito exclama que nadie le contesta el teléfono. Sandoval responde que el teléfono está dañado mientras toca diferentes objetos de la mesa. En cambio de plano vemos a Sandoval en primer plano de perfil, en el otro cuarto, del comedor, está Espósito desenfocado con el teléfono en la mano. Espósito le dice a Sandoval que deje las cosas en su lugar. Sandoval

contesta que ya se lo había dicho, le cortaron el teléfono y él quiso hacerles un juicio, pero Espósito no lo quiso escuchar. Espósito cuelga el teléfono y se dirige a la habitación en la que está Sandoval. Al llegar junto a Sandoval, es enfocado con nitidez, le dice que eso fue hace seis meses. Cambia el plano y vemos un plano medio de los dos hombres. Sandoval toma la fotografía en la que Espósito aparece junto a su padre mientras le dice que si alguna vez lo llamara se hubiera dado cuenta de que el teléfono está fuera de servicio. Espósito le dice que deje la fotografía, la toma y la deja sobre el mueble. Sandoval le pregunta si tiene un fato<sup>93</sup>, Espósito responde que no. Sandoval dice que se va, empieza a caminar y se golpea con un mueble. Espósito lo toma de los brazos, lo sienta en el sillón.



*Espósito dice “Voy a convencer a tu mujer de que no te mate y vuelvo”.*

*Sandoval: “Y llámala por teléfono”*

*Espósito: “No me dijiste que no anda”*

*Sandoval: “El mío no anda Benjamín, usa el tuyo”*

Vemos un plano americano de Espósito en contraplano que mira a Sandoval en silencio. Luego le dice que se quede ahí tranquilo. Espósito sale en busca de la esposa de su amigo. Sandoval le dice que apague la luz. Vemos un plano general del salón, Sandoval está recostado en el sillón en la oscuridad. Empieza una música de violín.



*Sandoval: “Ya lo vamos a encontrar a este hijo de puta”*

<sup>93</sup> De acuerdo con el diccionario en línea de Lunfardo consultado en <http://es.freelang.net/enlinea/lunfardo.php?lg=es>: tener un fato es tener un amorío clandestino.

Suena como música de fondo el tema *Finding Sandoval* después de que Sandoval dice “Ya lo vamos a encontrar”, una vez más la música sirve como transición a la siguiente secuencia, uniendo un tiempo y un espacio diferentes.

Hay un tono verdoso que acompaña a Espósito, esto se evidencia mejor en su casa, lámpara verde, sillón verde, algunos libros de la biblioteca, su atuendo en las diferentes secuencias de su vivienda. Sandoval toma la fotografía de Espósito con el padre, en este salón la iluminación que predomina es el rojo como la lámpara ubicada sobre el mueble.

#### Secuencia 79: Muerte de Sandoval

Vemos a Espósito y a la mujer dentro de la casa. Espósito camina por el salón de estar llega hasta la mesa del tocadiscos y la fotografía, Espósito deja las llaves en la mesa y levanta la fotografía suya con su padre que está dada vuelta contra el mueble.



Espósito, camina en primer plano hasta el cuarto, la cámara lo sigue. Lo vemos en primer plano que grita y se lleva las manos a la cabeza. Plano completo de Sandoval baleado sobre la cama. La mujer entra y grita al verlo, se le arroja encima. Espósito, en primer plano, llora. Primer plano de Sandoval ensangrentado. Primer plano desenfocado de Espósito que continúa llorando. Corte y fundido a negro.





El tema de fondo *Finding Sandoval* sube a un primer plano sonoro mientras los gritos y el llanto se desvanecen. La música en primer plano sobre el rostro desenfocado de Espósito envuelto en llanto prolonga el horror de su hallazgo más allá de la brevedad del plano.

Espósito nota algo extraño en cuanto llega a su casa, la puerta está abierta, la perilla rota, entra al apartamento y el lugar está a oscuras. Le llama la atención la fotografía que Sandoval tocaba hacia un rato, Espósito la toma y la gira porque está volteada sobre el mueble. Es la misma fotografía con la que Espósito jugaba en la secuencia 64 justo antes de pensar en los hombres dentro de su casa preguntando ¿vos sos Espósito?

Pablo está baleado sobre la cama. Es una de las secuencias más intensas de la película, como espectadores nos sorprende porque no hay ningún indicio de que algo así vaya a suceder. Es rutinario que Espósito busque a Sandoval en el bar cuando está ebrio. Además, parecen haber pasado varios días desde la visita de Espósito e Irene a Romano y del encuentro con Gómez, suponemos que es algo que ya ha quedado atrás. Después de la conversación de Irene y Espósito en tribunales, estamos a la expectativa del encuentro que van a tener esa noche. Aunque en el presente no hemos visto a Sandoval y nos hemos preguntado por su suerte, no esperamos este trágico desenlace.

Está claro que alguien fue a buscar a Espósito a su casa, encontró a Sandoval y lo asesinó para ajustar cuentas, tal vez una venganza de Gómez por encerrarlo en prisión. Ya lo hemos visto a Gómez preparar la pistola y amenazarlos en el ascensor. Segunda vez que van a pantalla negra, la primera vez es cuando Morales se entera de que han atrapado a Gómez, momento en el que se da un cierre.

## Secuencia 80: La despedida en la estación

Vemos a Irene y a Espósito que caminan por la estación del tren entre un gran número de personas que caminan apurados. Ella le insiste en que debe marcharse para que no le hagan daño. Espósito se preocupa por el bienestar de Irene, ella asegura que va a estar bien porque su padre la va a proteger, Romano no va a meterse con ella.



Continúan caminando por la estación. Vemos un contrapicado de ellos mientras discuten. Irene tiene unos primos en Jujuy que son muy poderosos, ni Romano ni nadie se atreverá a tocarlo allá. Se detienen, vemos a Espósito en un plano semisubjetivo de Irene. Benjamín dice que su vida está en Buenos Aires.



Espósito: *"Tengo mi vida acá, tengo mis viejos, tengo...tengo todo"*

Irene: *"Y qué vamos a hacer acá, nosotros, digo, vos y yo"*

Irene: *"No podemos hacer nada"*.

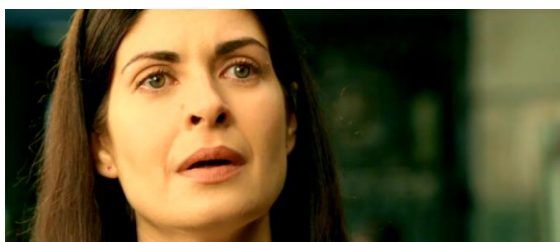
Espósito: *"Chao"*

Se escucha una melodía de violín que poco a poco va incrementando su volumen. Se intercalan diferentes primeros planos de Espósito e Irene. Espósito se le acerca, le roza la mejilla, la mira y dice "chao".

Empieza a caminar mientras vemos a Irene quien lo observa con lágrimas en sus ojos. Espósito sube al vagón del tren. Ahora a la melodía de violín la acompaña un piano. La mira desde la puerta. Primer plano de Irene con sus ojos llenos de lágrimas.



Espósito se sienta, lo vemos por el espacio de entre las dos sillas del frente. Su mirada está baja, su ceño fruncido y con su mano en la frente. El tren parte, en un gran plano general, Irene ve al tren alejarse. Primer plano de Irene mirando al tren, se mueve y desaparece del plano. Otra vez vemos el tono verde relacionado con Espósito, esta vez en los sillones del tren.



Irene corre por la plataforma hacia la ventanilla de Espósito. Primer plano de perfil de Espósito, Irene se ve a través de la ventanilla. Contraplano de Espósito, mira a Irene por el cristal en un plano semisubjetivo de Irene.



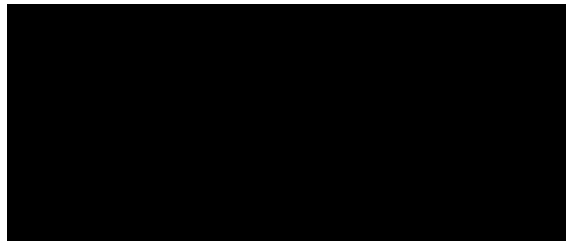
Irene pone su mano en la ventanilla, Espósito hace lo mismo. Contraplano de Irene, la vemos correr desde adentro del tren. Se intercalan estos planos semisubjetivos.



Desde afuera vemos a Espósito, se levanta de su silla, Irene no puede correr a la velocidad del tren, se queda rezagada. Travelling de seguimiento desde atrás de Espósito que corre hacia la parte trasera del tren.



Vemos su silueta mirando a través de la ventanilla redonda de la puerta trasera. Irene se ve correr hacia el tren. Primer plano de Espósito que mira a Irene a través de la ventanilla, por el reflejo del cristal vemos correr a Irene. Sólo escuchamos la melodía de piano y la marcha del tren. Corte y fundido a negro.



El sonido ambiente se reduce cuando entra en primer plano sonoro el tema *The train leaves*, en el momento en que Espósito le dice a Irene que él tiene toda su vida en Buenos Aires y no puede irse. El tren parte y la distancia entre ambos se hace insalvable. Se narra desde un punto de vista semisubjetivo y sin los desenfocos de la secuencia inicial. Se omiten los planos detalle de los ojos de Irene. Esa segunda secuencia de la despedida se estructura a partir del plano/contraplano con planos semisubjetivos, pero también con una mayor relevancia del sujeto del enunciado global. Este cambio implica un cambio del personaje de Espósito y su borroso recuerdo a un mayor acceso del espectador a los acontecimientos.

En esta secuencia, incluso, se finaliza con un primer plano de Espósito que no vimos en la primera. En dicho plano, Espósito observa a Irene por la ventana trasera del tren mientras ella corre intentando alcanzarlo. En el vidrio se refleja su imagen mientras se hace cada vez más distante. Estos planos no vistos antes, subrayan el acceso del punto de vista subjetivo del espectador de la mirada subjetiva de Espósito. La mirada triste de Espósito y la carrera desesperada de Irene por las vías del tren en un solo plano expresan lo que no se dijeron en palabras.

Espósito debe huir, esta secuencia nos remite a la despedida con la que inicia el filme. Estamos ante un punto de giro en la vida de Espósito, en el momento de decir adiós no se atreve a revelar sus sentimientos. Aunque se niega a aceptar que debe irse porque tiene su familia, su vida y todo en Buenos Aires, al decir “todo” usa un tono y un gesto que implica sus sentimientos hacia ella. Irene le pregunta qué va a pasar con ellos, “vos y yo”, sin embargo, Espósito se queda en silencio otra vez. No responde cuando debe hacerlo, cuando ella le da la oportunidad y lo interpela. Por primera vez Espósito menciona a su familia, dice que no puede irse porque allí están sus viejos, así en plural, su madre y su padre viven, no obstante, es extraño que en la fotografía de su casa aparece sólo con su padre.

#### Secuencia 81: Irene lee la novela

Espósito, otra vez mayor, está de pie junto a su mesa de comedor mirando a Irene. El sillón en el que está sentada Irene cubre parte del plano. Vemos la parte de arriba de su cabeza y la punta de sus dedos moviéndose en el aire. Espósito se refleja en el espejo que tiene atrás, vemos su cabeza y espalda. Después, vemos un contraplano de Irene sentada en el sillón gris, recostada en un cojín rojo, ahora parte del hombro desenfocado de Espósito cubre el plano. Irene lee unas hojas encuadernadas, cierra la carpeta y se quita las gafas. En el sofá a su lado también vemos un cojín gris y otro rojo, sobre la mesa del centro, una bandeja roja sobre la que reposa un pocillo. Contraplano de Espósito le pregunta sobre la novela. Contraplano de Irene, toma un pocillo que está en el brazo derecho del sillón y le señala que está vacío. Espósito dice que hará más y se va. En el cristal de la

ventana se refleja la lámpara roja que hemos visto sobre el mueble en el que reposa la fotografía de Espósito y su padre.

El rojo que acompaña a Irene en su atuendo, también invade la casa de Espósito, en secuencias anteriores no estaba presente, pero ahora, está en diferentes objetos por todo el salón.



Irene se levanta del sillón, camina un poco y toma el papel que dice “Temo”. Le pregunta a qué le teme. Después, Espósito vuelve al salón y le explica que es un ejercicio de escritura nada más. Plano medio de Irene cruzada de brazos, Espósito le pregunta su opinión sobre la novela. Según ella la novela no dice la verdad, no es creíble.



Irene: “¿Qué temas, Benjamín?”

Espósito: “¿Qué?”

Irene: “No, aquí hay un papelito que dice temo, ¿qué temés?”

Espósito: “No, no eso es una cosa que hice, una prueba de escribir así, medio dormido, una tontería, no me hagas caso...dale decíme”



Irene: “Es una novela, en una novela no hace falta escribir la verdad, ni siquiera algo creíble.

Espósito: “¿Qué no es creíble?”

Irene: “La parte esa cuando el tipo se va a Jujuy, el tipo llorando como si fuera un desgarró y ella corriendo por el andén como sintiendo que se iba el amor de su vida y tocándose las manos a través del vidrio como si fueran una sola persona y ella llorando como si supiera

que le esperaba un destino de mediocridad y desamor, casi cayéndose en las vías como queriendo gritar un amor que nunca se había animado a confesar”.

Espósito: “Pero sí fue así, ¿no fue así?”

Irene: “Y si fue así por qué no me llevaste con vos”.

Espósito en primer plano, la mira sin responder. Irene, en plano semisubjetivo de Espósito, le hace un gesto, abre su boca imitando la sorpresa de él por sus palabras. Plano semisubjetivo de Irene cuando Espósito con la boca entreabierta mira hacia abajo. Irene vuelve a sentarse, ahora en el sofá.



Irene: “Pánfilo”

Ambos callan un momento. Irene pregunta cómo sigue la novela. En contraplano Espósito responde.



Espósito: “No sé, que puede poner que el tipo se pasó diez años contando guanacos en la Puma de Atacama y que cuando volví te encontré fiscal, casada y con dos hijos”.

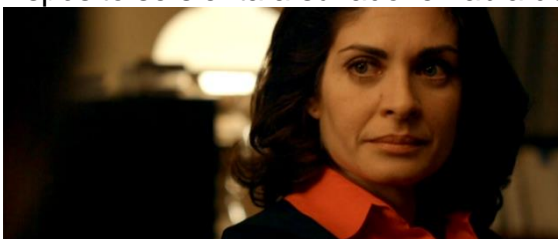
Irene: “Si o que él volvió casado con una muñequita jujeña preciosa, aristocrática”

Espósito: “Era una chica divina, qué culpa tenía ella si no la pude querer”

Irene: “Qué final desagradable, esta novela”

Espósito: “De mierda”

Espósito se sienta a su lado le habla de su interés por este caso.



Espósito: “No quiero dejar pasar todo de nuevo, ¿Cómo puede ser? ¿Cómo puede ser que no haga nada? hace 25 años que me pregunto y hace 25 años que me contesto lo mismo,

*deja fue otra vida, ya pasó, ya está, no preguntes, no pienses. No fue otra vida, fue ésta. Es esta. Ahora quiero entender todo, ¿Cómo se hace para vivir una vida vacía? ¿Cómo se hace para vivir una vida llena de nada? ¿Cómo se hace?"*

Irene en primer plano lo mira fijamente.

Irene sabe que vivió una vida de mediocridad y desamor durante los últimos veinte años. Perdieron su oportunidad y cada uno siguió un camino que lo alejó cada vez más del otro. Irene una vez más presiona a Espósito "Y si fue así, ¿Por qué no me llevaste con vos?" y, una vez más, Espósito se queda sin palabras, guarda silencio mientras la mira fijamente. Espósito todavía teme tal como lo dice el papel que acaba de encontrar Irene y al que él, le resta importancia, "una tontería de escribir medio dormido, no le hagás caso" pero sabemos la relevancia de ese estado entre el sueño y la vigilia para acceder al inconsciente, a los pensamientos más profundamente arraigados en nuestra psiquis.

La despedida en la estación es la secuencia que acabamos de ver, así que la novela aún no está terminada, ella pregunta qué sigue y nos enteramos de que durante la ausencia de Espósito, Irene se casa con su prometido, tiene dos hijos y se convierte en fiscal. Espósito por su parte, regresa casado con una chica que conoce en Jujuy. De esta manera sabemos que algo sucedió con esta relación, porque ya no están más juntos, Espósito está solo y le confiesa a Irene que era una chica divina, aunque no la pudo amar. Pasaron diez años de exilio para Espósito, pero sabemos que regresó y que han pasado otros quince años desde su regreso. Empezamos a entender su obsesión con esta causa, dice "¿Cómo se hace para vivir una vida vacía? ¿Cómo se hace para vivir una vida llena de nada? ¿Cómo se hace?", entonces qué fue lo que dejó pasar, se trata de su relación con Irene, perdió su oportunidad en ese momento y lleva mucho tiempo sin hacer nada. Sin embargo, acaba de callar ante la pregunta de Irene, ¿por qué no me llevaste?, Espósito tal vez no sabe la respuesta, pero quiere entenderlo. Ella lo llama, "Pánfilo", de acuerdo con el *DRAE* es un "Cándido, bobalicón, tardo en el obrar", por lo que el adjetivo es perfecto para Espósito en esta situación.

Resuenan las palabras de Morales en labios de Espósito, vivir una vida vacía, una vida llena de nada, este es el deseo de Ricardo Morales para Isidoro Gómez, que vaya a prisión y viva muchos años para que se dé cuenta de que esos años van a estar llenos de nada, tal como a él después de la muerte de Liliana. Igual que Espósito después de la despedida en el tren, 25 años llenos de nada.

En esta última secuencia en la que termina la novela evidenciamos la complejidad de la enunciación de Espósito, en principio porque el filme utiliza el recurso narrativo del flashback para el relato escrito por Espósito, pero también para los recuerdos de este personaje que no forman parte de su narración. En algunas secuencias es claro que estamos ante el relato de Espósito, queda establecido a partir de ciertas técnicas narrativas que muestran en primer plano la hoja en que escribe y en la cual podemos leer la descripción del flashback presentado o viceversa, vemos lo que escribe antes de darle paso a las imágenes en retrospectiva. En otras oportunidades, vemos a Irene o a Espósito leyendo el manuscrito o discutiendo sobre los flashback que se nos acaba de presentar. Sin embargo, algunos otros saltos al pasado no son tan claros, parecen darse a partir del recuerdo de Espósito, sin hacer parte del relato que pretende escribir por lo que resulta complejo atribuirles una enunciación específica. No resulta siempre comprensible para el espectador cuando el sujeto de la enunciación es el personaje o el sujeto del enunciado global.

#### Secuencia 84: Encuentro con Morales

Espósito se baja y camina hacia el portón. En contra plano vemos el camino que lleva a una pequeña vivienda entre los árboles. Espósito abre el portón. Desde fuera del portón vemos el auto que pasa y sigue por el camino hacia la casa.



Vemos un primer plano de espalda de Espósito desde el automóvil, enfrente está la casa. Baja del auto, llama con sus palmas, no tiene respuesta. Vemos un plano medio de Espósito quien toca nuevamente con sus palmas. Espósito en plano general intenta mirar hacia dentro por la puerta. Se dirige al automóvil y toca la bocina. Plano general de Morales envejecido sale de atrás de la casa, lleva una bandeja con comida en sus manos, pregunta a quién busca.



Espósito *"Morales, ¿cómo le va se acuerda de mí?, Espósito de Tribunales hace como 25 años"*

Morales: *"Pero qué sorpresa"*

Morales se acerca unos pasos, pero se detiene a medio camino de Espósito y pone sus manos en la cintura. Espósito se acerca a Morales hasta quedar a unos pasos, abre un poco los brazos hacia los costados, levanta los hombros y vuelve los brazos hacia su cuerpo, Morales extiende su mano para saludarlo.



Ambos se miran y sonríen en silencio. Morales mete sus manos en los bolsillos. Espósito continúa mirándolo sonriente, luego mira alrededor de la casa, vuelve su mirada a Morales mientras abre los brazos hacia los costados y levanta los hombros, luego acerca nuevamente sus brazos al cuerpo. Este gesto lo repite tres veces.



Morales viene de atrás de la casa, deja sobre una mesa afuera una bandeja con restos de comida que trae en sus manos. Morales está sorprendido y no parece contento con la visita inesperada. Tal vez quiere dejar atrás el pasado y el ver a Espósito le recuerda un episodio de su vida que pretende olvidar. Parece querer que le diga a qué vino y se vaya, su lenguaje corporal lo delata, los brazos en la cintura muestran hostilidad, mientras Espósito abre y cierra sus brazos verticales sobre su cuerpo como quien no oculta nada. Morales, entonces, lo saluda de mano y luego oculta sus manos dentro de sus bolsillos. Se ve forzado a invitarlo a pasar a su casa.

#### Secuencia 85: En casa de Morales

Desde adentro de la casa vemos cómo abren las puertas, escuchamos la voz de Morales que invita a entrar a Espósito. Entran a la casa, Morales lo invita a un café. Vemos un plano medio de Morales que cierra las cortinas rojas de la ventana que dan hacia un campo atrás de la vivienda. Simultáneamente Plano medio de Espósito de pie junto a la mesa del comedor, le pregunta si se mudó inmediatamente para este lugar.



Morales, fuera de campo, se lo confirma y le habla sobre su traslado del banco a una sucursal en el pueblo ya que quería empezar de cero. Algo llama la atención de Espósito. Nuevamente se obstruye el plano con un objeto. Vemos en contraplano que se trata de dos fotografías sobre un mueble de biblioteca, la primera de Liliana sonriente, la otra es una fotografía de la boda, Morales y Liliana vestidos de novios tomándose las manos.



Espósito en plano medio se acerca para mirarla. En plano semisubjetivo de Espósito ve en la biblioteca la fotografía de Liliana de costado sonriente, al lado se leen títulos de libros de medicina, *Manual de cuidados intensivos* y *Gran enciclopedia médica Sarpe*. Morales fuera de campo le pregunta si se acuerda de Liliana. Espósito, en primer plano no deja de mirar la fotografía.



Morales: “Se acuerda de Liliana”  
Espósito: “Sí claro, cómo no”

Espósito se da la vuelta, a su espalda se encuentra Morales en la cocina. Vemos una barra americana que divide los dos salones, Espósito se apoya en ella. Primer plano del rostro de Morales desenfocado. Espósito le pregunta por lo que ha sido de su vida. Los vemos a ambos. Morales de frente en plano medio en la cocina y Espósito de espalda recostado en la barra de la cocina americana. Morales dice que nunca se casó otra vez, era muy complicado. Nuevo plano medio de Espósito, rostro de Morales desenfocado en primer plano. Espósito dice que él se casó, pero no funcionó. No sabe si fue su culpa, ambos coinciden en que es muy complicado.



Morales se marchó de Buenos Aires en cuanto liberaron a Gómez, quiso empezar de cero, dice, sin embargo, nunca volvió a casarse y en su casa las fotografías

llaman la atención, la de Liliana en el centro y en el estante superior a primera vista, la del matrimonio. En la misma biblioteca, encontramos una enciclopedia médica junto a otros libros especializados como el *Manual de cuidados intensivos*, ¿Para qué necesita Morales estos libros? No parece la lectura de ocio para un ermitaño empleado bancario. Lejos de todo, Morales vive solo, al tiempo que Espósito se iba al exilio obligado por los matones de Romano, Morales se autoexiliaba para empezar otra vez.

#### Secuencia 86: Pasaron 25 años

Morales está sentado en el sofá leyendo la novela de Espósito, mientras este último en contraplano toma el café sentado en un sillón. Morales termina de leer y se levanta del sofá y le sugiere olvidarse del pasado. Camina hasta la cocina, la cámara lo sigue, la cabeza de Espósito en primer plano desenfocado permanece en el encuadre. Morales en la cocina mira a Espósito cuando éste le pregunta si se vino para este lugar por culpa de Gómez. Morales pregunta por qué por Gómez y Espósito le dice que por miedo a que fuera a buscarlo al quedar libre. Morales dice que no le teme a Gómez.



Espósito se levanta y se dirige a la barra que separa la cocina, le dice a Morales que a él fueron a buscarlo, Morales, fuera de campo, le dice que ya sabe porque lo acaba de leer en la novela. Luego, Espósito entra a la cocina y le habla de Sandoval. Morales no lo recuerda. En el contraplano vemos a Morales que sirve café. Espósito le relata que lo fueron a buscar a él, pero encontraron a Sandoval.



*Morales: “¿A Gómez no lo encontraron nunca?”*

*Espósito: “¿Adivine?”*

*Morales: “Esos tipos siempre se la llevan de arriba”*

Espósito se le acerca hasta quedar en primer plano y le pregunta cómo hizo para aprender a vivir sin Liliana. Morales, en primer plano, responde que pasaron 25 años. Espósito insiste dice que no creyó que pudiera olvidarla. Morales está visiblemente molesto.



*Morales: “Pasaron 25 años”*

*Espósito: “Más con el tipo suelto por ahí ¿cómo hizo para empezar todo de nuevo?”*

*Morales: “Pasaron 25 años... olvídense”*



Morales sale de la cocina. Morales se sienta en la mesa del comedor. Espósito viene hacia él, le recuerda que le debe una, quiere saber qué pasó con Gómez. Morales insiste en que no pasó nada. Espósito no le cree, se alteran y discuten.



*Morales: "A usted qué le importa, si es mi vida no la suya".*

*Espósito: "No, Morales, no es mi vida, también, su amor por esa mujer, nunca más volví a ver, en nadie, en nadie, nunca"*

Plano semisubjetivo de Espósito que mira a Morales quien le pide que se vaya de su casa. Camina hasta la puerta y la abre.



*Morales: "Es mi vida, no la suya"*

Espósito se disculpa, toma sus cosas y camina hasta la puerta, se detiene junto a Morales.



*Espósito: "A Sandoval no lo mató Gómez".*

Morales dice haber olvidado su pasado, pero hay claros indicios en su apartamento de que no es así. Espósito intenta obtener información sobre lo que ha pasado en estos 25 años, pero Morales evita el tema y le sugiere olvidarse del pasado.

Espósito insiste, le pregunta si se vino para este lugar por culpa de Gómez. Morales habla sobre Gómez con frialdad, dice que no le teme. Espósito lo menciona que esos hombres fueron a buscarlo a su casa, Morales dice que ya lo sabe, Espósito intenta descubrir lo que Morales oculta. Lo pone al corriente de lo ocurrido después de la liberación de Gómez. La muerte de Sandoval es lo más importante, espera reciprocidad de Morales, pero éste continúa hermético.

La pregunta de Morales tiene la misma finalidad, intenta parecer indiferente cuando dice “¿A Gómez no lo encontraron nunca?”, entonces su objetivo puede ser averiguar lo que Espósito sabe. Espósito responde con otra pregunta “¿Adivine?”, pero Morales no responde, su gesto delata lo que sabe. Morales dice “Esos tipos siempre se la llevan de arriba” es un comentario despreocupado, como se hablaría de un político corrupto o del ladrón que salió en el periódico. Espósito cada vez más intrigado le pregunta cómo hizo para aprender a vivir sin Liliana. La respuesta de Morales es: “pasaron 25 años”. Espósito no lo cree posible, insiste dice que no creyó que pudiera olvidarla. Morales continúa repitiendo que “Pasaron 25 años”. Espósito no cree en esa respuesta, sobre todo con Gómez suelto, Morales no pudo haberse quedado tranquilo. Morales le grita “olvídense”, espera que Espósito olvide lo que él no pudo dejar atrás.

Espósito siente que tiene derecho a saber, siente que hace parte de esta historia, sin embargo, Morales le enfatiza “es mi vida no la suya”. Espósito le reclama que también es su vida “su amor por esa mujer nunca más volví a ver, en nadie”. No le cree que se haya quedado tan tranquilo después de saber que Gómez estaba libre, si se pasó un año esperándolo en las estaciones de tren, cómo se iba a conformar con su libertad. Morales muy molesto, le repite “Es mi vida, no la suya”. Espósito se juega la última carta y le dice “A Sandoval no lo mató Gómez”. Le relata lo sucedido en su apartamento la noche en que asesinaron a Sandoval. Gómez los conocía a los dos, si fuera el asesino hubiera esperado a Espósito. Le habla de un par de fotografías que encontró volteadas sobre el mueble. Escuchamos como música de fondo, el tema *Sandoval's choice*. Nuevamente la música funciona como anticipación de lo que está por suceder, el espectador ya conoce el desenlace de

Sandoval, pero hasta ahora tiene una explicación del asunto de las fotografías giradas sobre el mueble.

#### Secuencia 87: Flashback las fotos dadas vuelta

Vemos a Espósito joven, se encuadran su abdomen y su mano únicamente, está acompañado de la esposa de Sandoval el día del asesinato. Espósito toma la fotografía volteada sobre el mueble. Simultáneamente, su voz en off continúa narrando lo sucedido esa noche. Relata que sólo encontró las fotografías volteadas, todo lo demás estaba en orden. Continúa la melodía.



#### Secuencia 89: Flashback muerte de Sandoval

Vemos a Pablo Sandoval en primer plano de perfil dormido en el sillón de la casa de Espósito. Un fuerte ruido lo despierta. Continúa la melodía incrementando su volumen. Después del corte, Pablo Sandoval en primer plano de frente con los ojos abiertos. El ruido seco y fuerte continúa, de repente se escucha como una puerta de madera que ha sido quebrada. En contraplano vemos el salón oscuro de Espósito, aparece el mismo hombre que Espósito imaginó en la secuencia 65, mira a Sandoval y pregunta, “¿Vos sos Espósito?” Dos hombres lo acompañan. Sandoval sentado en el sillón trata de ver al hombre en la oscuridad.



*Hombre: “¿Vos sos Espósito? ¿No escuchás, pelotudo, lo que te pregunto, sos Espósito o no sos Espósito?”*

Sandoval: "¿Qué pasa?"

Hombre: "¿Qué hacés?"

Hombre: "¿A dónde vas?", "¿Qué vas a hacer?"

Sandoval: "Voy a poner un disco, está todo bien"

Sandoval en primer plano se levanta del sillón. Sandoval empieza a caminar hasta el mueble donde está la fotografía de Espósito y le da la vuelta a la fotografía de su amigo sobre la mesa.



Hombre "¿Sos Espósito o no sos Espósito?"

Sandoval: "Soy yo"



Sandoval corre a la habitación, se lanza sobre la cama, voltea otra fotografía que está en la mesa de noche y espera. Un hombre armado lo sigue, amartilla el arma mientras se dirige a la habitación. Llega a la habitación y lo vemos en plano medio descargar una ráfaga de disparos con su pistola ametralladora en dirección a Sandoval. Baja el arma un segundo, luego realiza dos nuevos disparos, escuchamos cómo caen los vidrios rotos y una exhalación de Sandoval fuera de campo. *La decisión de Sandoval* es el título del tema musical de fondo, ahora sabemos por qué las fotografías estaban volteadas sobre el mueble y que su decisión fue salvar la vida de Espósito.

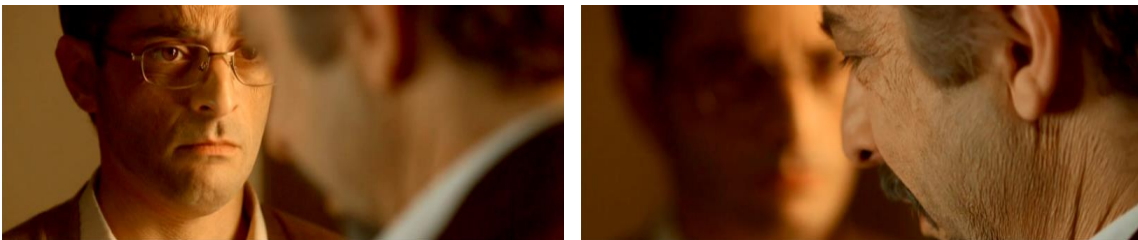


Espósito narra lo ocurrido con Sandoval, de igual manera como narró la secuencia del desayuno. No estuvo presente en ninguna de las dos oportunidades, pero reconstruye los últimos momentos de la vida de su amigo y relata lo que él cree la verdad. El último acto de valor de su leal amigo Sandoval. Espósito imagina que así pudieron suceder las cosas, luego, en la secuencia siguiente, le dice a Morales que tal vez no fue así, quizá se durmió y lo mataron, así dormido sin darse cuenta de nada. Tal vez no ocurrió así, sin embargo es perfectamente posible, lo asumimos como un hecho porque se apoya en las observaciones de Espósito, quien ha demostrado sus capacidades investigativas. Ha descubierto a Gómez como el culpable, también atrapó a Romano en su engaño cuando afirmó haber detenido a los asesinos. Finalmente, atrapa a Morales en su mentira.

Las fotografías otra vez son relevantes para comprender lo que está en juego en el filme. Espósito se fija que la fotografía está contra el mueble, Sandoval le ha dado la vuelta para que los asesinos no identifiquen a Espósito. También las fotografías expusieron el deseo de Gómez y a Morales quien asegura que dejó el pasado atrás, mientras se aferra a la imagen de su esposa. Finalmente, Espósito observa a Irene el día del compromiso de la misma forma que Gómez mira a Liliana. Todos quedan expuestos, sus verdaderos sentimientos son revelados en la imagen.

Secuencia 90: Si está vivo, lo voy a encontrar

Nuevamente vemos a Espósito y a Morales en la puerta de la casa de éste último. Espósito en primer plano tres cuartos a la derecha del plano y Morales desenfocado a la izquierda.



*Espósito: “Me da tanta vergüenza que ni siquiera tengo el coraje de pasar por el cementerio a dejarle unas flores o por ahí no fue así, por ahí se tiró a dormir y los mataron así como estaba sin darse cuenta de nada, le doy vueltas y vueltas y ya no sé qué pensar”.*

Vemos varios planos semisubjetivos de Espósito y Morales. Espósito en contraplano dice que no va a olvidar lo último que le dijo Sandoval la noche que lo asesinaron. Primer plano en contraplano de Morales que mira con el ceño fruncido a Espósito mientras repite las últimas palabras que escuchó de Pablo Sandoval.

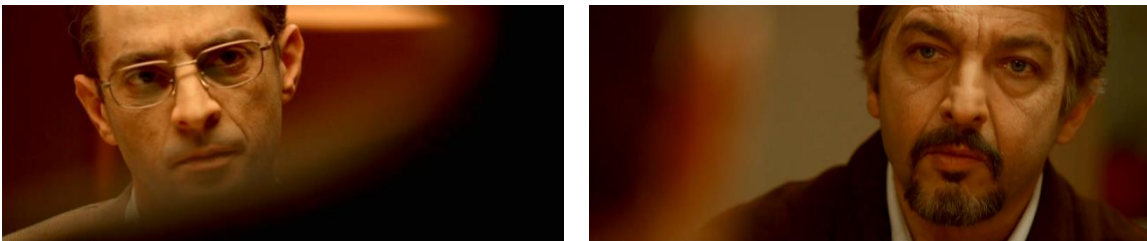


*Morales: “Elija bien, lo único que nos quedan son recuerdos, al menos que sean lindos ¿no?”.*

*Espósito: “No te preocupés, Benjamín, ya lo vamos a agarrar a ese hijo de puta. Y lo voy a agarrar, si está vivo, lo voy a agarrar”.*

*Morales: “Espere, pase, siéntese”*

Simultáneamente entra una melodía de cuerdas. Plano general desde el techo del salón, Morales y Espósito se sientan en la mesa comedor. Primer plano de Morales en contraplano



*Morales: “No lo busque más, al Ministerio no podía ir, sabía que el tipo era intocable”*

En el momento en que se da cuenta de que Espósito va a seguir buscando a Gómez, decide contarle lo ocurrido con Gómez y lo invita a sentarse, empieza a sonar como música de fondo el tema *Requiem*. El mismo tema musical que sonaba mientras Espósito veía las fotos del cadáver de Liliana, la música compuesta especialmente para honrar, recordar o despedir a quien fallece. La música relacionada con la muerte anuncia lo que está por confesar Morales.

Espósito tuvo que renunciar al cumplimiento de la tarea, una vez atrapado y encarcelado el culpable, es derrotado y debe huir. En la secuencia siguiente le confiesa a Morales que siente tanta vergüenza que no tiene el coraje para llevarle a Sandoval flores al cementerio. Recuerda lo último que dijo Sandoval, le prometió que iban a atrapar a Gómez. Morales sabe que Espósito buscará respuestas y si no las encuentra, seguirá averiguando por Gómez hasta apresarlos, “si está vivo lo voy a agarrar” son sus palabras.

#### Secuencia 91: Morales tras Gómez

Continúa la melodía de cuerdas mientras Morales voz en off narra que esperó fuera del edificio de Espósito a que Gómez lo fuera a buscar. Vemos a Morales en primer plano de perfil, su aspecto es joven, está en un café. La cámara gira alrededor de él y vemos la entrada del edificio de Espósito. Morales en primer plano toma un café mientras vigila el edificio. En plano semisubjetivo de Morales, vemos llegar a Gómez en un auto acompañado de los tres hombres que vimos en la casa de Espósito en la secuencia 65 por primera vez. Morales en primer plano mira con atención. En plano semisubjetivo de Morales, Gómez habla con un empleado que limpia los vidrios de la puerta de entrada. Gómez vuelve a su auto. Morales se levanta de la silla.



*Morales (Off): “Pero también sabía que el tipo tarde o temprano lo iba a ir a buscar, a usted”*

Continuamos escuchando como música de fondo el tema *Réquiem*. Morales le relata el seguimiento que hizo de Gómez, no podía buscarlo en el Ministerio debe hacer referencia al Ministerio de Bienestar Social liderado en esa época por José López Rega quien dirigía la Tripe A, Alianza Anticomunista Argentina, un grupo de hombres al margen de la legalidad dedicados a asesinar a los opositores del

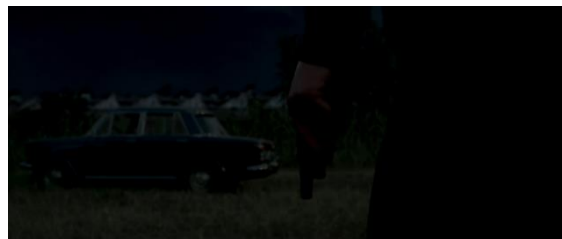
gobierno. Por lo tanto, decidió esperarlo afuera de la casa de Espósito, estaba seguro de que iba a ir a buscarlo. Morales imagina que Gómez no va a perdonar la ofensa de Espósito, ahora que está del lado del poder puede vengarse y quedar impune.

En la imagen vemos a los mismos tres hombres que estuvieron en la casa de Espósito. Mientras Morales vigila, Gómez se baja del auto y los hombres lo esperan adentro. La misma paciencia y determinación que lo llevó a vigilar las estaciones de tren con la idea de encontrar a Gómez para llevarlo ante la justicia, lo llevan a buscarlo nuevamente ahora que lo han dejado en libertad y que Espósito le ha dicho que no queda nada más por hacer.

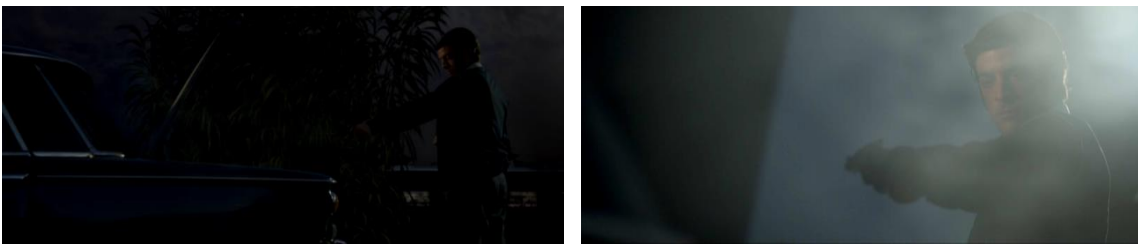
Entendemos la clase de hombres que son Gómez y Morales. El primero, no perdona un agravio, violento y dispuesto a cobrar venganza por cualquier burla. Morales, por otra parte, es el hombre que tiene una misión, está dispuesto a dedicar su vida para hacer justicia por su esposa asesinada. Morales está atrapado en el pasado con su esposa, vemos en su mano la argolla matrimonial, aunque hace más de un año del homicidio de Liliana.

#### Secuencia 94: Muerte de Gómez

Continúa la melodía de cuerdas a mayor volumen. Vemos un primer plano de Morales en contrapicado de perfil, está recostado a una construcción de ladrillos. Escuchamos fuera de campo el silbido de un tren que cruza. Morales se mueve al escucharlo, se da la vuelta y camina hacia su automóvil que está en el fondo. Saca un arma de su chaqueta, sólo vemos su mano izquierda y parte de su pierna. La cámara se detiene y Morales avanza hacia el auto.



Vemos un plano general de Morales que abre el baúl, da un paso atrás y dispara adentro, simultáneamente el tren pasa a toda velocidad a unos metros paralelo al auto y la melodía se detiene. Vemos a Morales en plano americano, de espaldas a la cámara, vuelve a disparar, el tren sigue cruzando. Morales dispara por tercera vez mientras lo vemos en un gran plano general desde arriba, simultáneamente vemos abajo a Morales, al automóvil y al tren. Morales está en plano busto, su cuerpo sigue de medio lado, pero vemos su rostro completo desde adelante en medio del humo, sigue apuntando con el arma, realiza un último disparo. Baja el arma y mira el baúl del auto mientras el humo se disipa, lo vemos con claridad.



Aunque Morales le ha asegurado a Espósito que no quiere matar a Gómez, ahora afirma haberlo asesinado. No podía permitir que el homicidio de Liliana quedaría en la impunidad.

Secuencia 95: ¿Valió la pena?

Vemos un primer plano de Morales envejecido hablando con Espósito en su casa.



*Morales: “Me deshice del cuerpo y evidentemente, nadie lo extrañó demasiado”*

*Espósito: “¿Valió la pena?”*

*Morales: “No piense más, no piense más, qué importa, mi mujer está muerta, su amigo está muerto, Gómez también está muerto, están todos muertos, no le dé más vueltas, va a empezar con que si hubiera estado, si no hubiera estado, va a tener mil pasados y ningún futuro”.*

Morales aconseja a Espósito que deje de pensar en el pasado. No manifiesta si valió la pena el haberlo asesinado, no sabe o no quiere responderle. Cree haberle dado

un final para que continúe con su vida. Dice lo que cree que Espósito quiere escuchar. Espósito se ve sorprendido, la confesión no parece cumplir sus expectativas. Le falta algo más, se preguntó por lo ocurrido durante 25 años y no parece satisfecho. Todos están muertos, le dice Morales, ya nada importa.

Este es un final al que estamos acostumbrados, especialmente en el cine estadounidense. Cuando la justicia institucional no puede castigar al culpable, cuando vemos que el sistema no sólo ha liberado, sino que incluso protege al homicida, el único camino parece ser la Ley del Tali3n. Mediante el proceso de identificaci3n que hemos creado con las v3ctimas y el desprecio creciente que sentimos por un hombre como G3mez, podemos sentirnos satisfechos con su muerte, pero, al igual que Esp3sito sentimos que hay algo m3s. Morales ha dicho en repetidas ocasiones que la muerte no es suficiente castigo para G3mez, parece dif3cil de creer este desenlace.

Secuencia 97: Esp3sito conduce

Continúa la melodía de piano y vemos un primer plano de Esp3sito en el auto, en el camino recuerda las conversaciones que sostuvo con Morales en el pasado. Escuchamos la voz en off de Morales. Se enlazan varios flashback.



*Morales (Off): "No piense más"*

Mientras Esp3sito conduce continúa como fondo el tema *Seeking Morales*. La música de fondo y la voz en off de Morales que le dice "No piense más" nos hace comprender que algo va a ocurrir, que no está todo cerrado con la historia de Morales y que Esp3sito está a punto de descubrir algo, la música funciona como una anticipaci3n al descubrimiento de Esp3sito.

Espósito sigue atando cabos, algo ha quedado sin resolver para él, tal vez esperaba otra resolución, quizá no está preparado para ponerle fin a esta historia. ¿Qué le queda si la novela termina? Debe afrontar su vida, su fracaso con Irene.

#### Secuencia 98: Flashback cafetería con Morales

Vemos a Morales en primer plano en contraplano, joven en la cafetería de la secuencia 72, cuando Espósito le anuncia que han dejado libre a Gómez. La voz en off de Morales se escucha. Continúa la melodía de piano. Escuchamos la voz en off de Espósito.



Morales (Off): “*No piense más*”

Espósito (Off): “*Lo que pasa es que le di...*”

El plano muestra a un Morales joven cuando acaba de enterarse de que Gómez no volverá a prisión. Más de la mitad del plano lo ocupa el rostro desenfocado de Espósito que está de perfil, mientras Morales lo observa. Del rostro del viudo solo se ve la mitad, en su mirada semioculta hay algo turbio que nos remite al título del filme. Este es un plano que no vemos en la secuencia original. Esta mirada de Morales nos plantea una nueva perspectiva sobre la actitud del viudo en ese momento, la calma con la que se despide de Espósito después de asegurarle que no tiene interés en asesinar a Gómez y las dudas de Espósito por sus acciones posteriores.

#### Secuencia 99: Espósito sigue conduciendo y pensando

Continuamos escuchando la voz en off. Simultáneamente vemos un primer plano de Espósito en el auto. Voz en off de Morales diciendo: “Qué gano metiéndole cuatro

tiros”. Escuchamos el sonido del tren cruzando como en la secuencia 94 en la descripción del asesinato de Gómez.



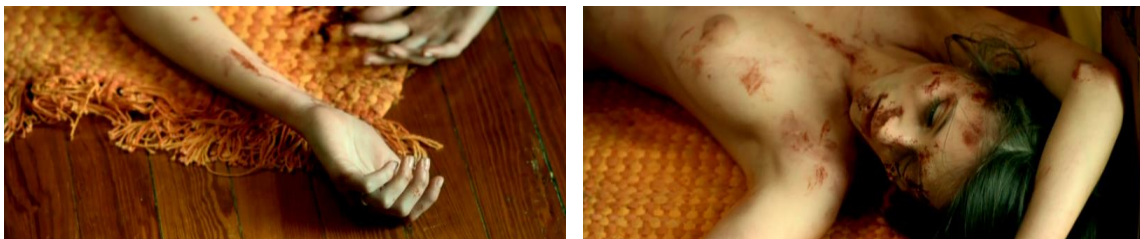
Espósito (Off): “...tantas vueltas”

Espósito sigue conduciendo, el tema *Seeking Morales* continúa sonando y la voz en off de Morales que dice “Qué gano metiéndole cuatro tiros”. La música, las imágenes y la voz en off van creando la sensación de que algo está por ocurrir.

Espósito continúa pensando en la confesión de Morales. Algo no está claro para él, Morales no creía en la pena de muerte ni en la venganza. En el momento en que Espósito le insinuó algo al respecto, Morales fue contundente en que no pretendía asesinar a Gómez, entonces, ¿Qué cambió para él? ¿Por qué ahora asegura haber asesinado a Gómez?

Secuencia 100: Flashback de la escena del crimen

Continuamos escuchando el paso del tren y dos disparos. Simultáneamente vemos un plano detalle del brazo de Liliana muerta en su cuarto como en la secuencia 18. Primer plano del cadáver con el sonido de un disparo.



Vemos un flashback del cadáver de Liliana en la escena del crimen, son dos planos con sonido sincronizado con los dos primeros disparos del arma de Morales cuando asesina a Gómez. Suena el primer disparo unido al sonido del tren y vemos simultáneamente el brazo de Liliana en el piso de su cuarto. Suena un segundo

disparo unido al sonido del tren y vemos un primer plano de Liliana que yace en el suelo.

#### Secuencia 101: Flashback de muerte de Gómez

Vemos dos planos de Morales disparando contra Gómez tal como en la secuencia 94, mientras se continúa escuchando el tren y dos disparos más. Continúa la melodía de piano



Vemos un flashback de Morales mientras dispara a la cajuela de su auto, simultáneamente sincronizados con la imagen escuchamos los dos últimos disparos. Las tres secuencias se encadenan con el anuncio de los disparos, “¿Qué gana metiéndole cuatro tiros?”, luego dos disparos sobre dos imágenes de Liliana para finalizar en los dos últimos disparos en el flashback de Morales asesinando a Gómez quien está en la cajuela del auto. La música de fondo, el tema *Seeking Morales* continúa sonando.

#### Secuencia 102: Flashback de ¿valió la pena?

Vemos un primer plano de Morales envejecido sonriéndole a Espósito igual que en la secuencia 95. Continúa la melodía de piano



Un flashback de Morales anciano en su casa mirando a Espósito. La mirada de Morales es muy sugerente, seguimos escuchando el sonido del paso del tren y el tema *Seeking Morales*. Otra vez un plano detalle de los ojos de Morales, una sombra

sobre sus labios, el lugar de donde se emite la mentira. El sonido del tren que nos remite a la falsa confesión de Morales sobre la muerte de Gómez.

#### Secuencia 103: Espósito duda

Vemos un primer plano de Espósito en el auto conduciendo, mientras la cámara hace un acercamiento, escuchamos la voz en off de Morales. Continúa la melodía de piano



*Morales (Off): “Es mi vida...”*

Un acercamiento al rostro de Espósito nos alerta de que algo está ocurriendo en su mente. Otra vez está uniendo las pistas, piensa en el pasado y en los actos de Morales del presente. Su pericia investigativa le advierte que Morales no ha sido sincero.

#### Secuencia 104: Flashback de pasaron 25 años

Morales está parado, en contraplano, con la puerta abierta igual que en la secuencia 86, mira a Espósito y dice: “...no la suya”. Continúa la melodía de piano



*Morales (Off): “...no la suya”.*

Nuevamente vemos a Morales anciano, un flashback del momento en que se molesta con Espósito y le pide que se vaya de su casa, lo vemos terminar la oración iniciada en la secuencia anterior. Asimismo, continuamos escuchando el tema

*Seeking Morales*. La música y la voz en off anterior funcionan como transición, un *raccord* sonoro.

Secuencia 105: Espósito sigue recordando

Primer plano de Espósito que conduce. Se escucha a Morales en voz en off.



*Morales (Off): "Vaya a su casa a darle vueltas"*

Secuencia 106: Flashback Sandoval voltea foto

Vemos la mano de Pablo Sandoval que da vuelta a la fotografía de Espósito con el padre. Se escucha su voz en off, igual que en la secuencia 76.



*Sandoval (Off): "Ya lo vamos..."*

Vemos un flashback de Sandoval girando la fotografía de Espósito contra el mueble antes de ser asesinado y se escucha su voz en off. El tema *Seeking Morales* continúa sonando. Es un plano muy rápido, pero nos ubica en un momento en particular, es como un efecto dominó de lo que ocurre en la mente de Espósito, se sucede un recuerdo tras otro, imágenes y palabras que son indicios, pistas de algo que está por comprender, un pensamiento tras otro que derivan en una conclusión.

### Secuencia 107: Flashback Sandoval

Continuamos escuchando la voz en off de Sandoval mientras vemos un plano detalle de su rostro.



*Sandoval (Off): "...a encontrar"*

La secuencia anterior se encadena con un plano detalle de los ojos de Sandoval mientras se escucha en voz en off terminar la oración anterior "a encontrar". La música continúa sonando, el tema *Seeking Morales*.

### Secuencia 108: Espósito con más dudas

Plano detalle de Espósito en el auto. Conduce y sólo vemos su ojo derecho. Escuchamos su voz en off. La melodía continúa y junto al piano empieza a escucharse un violín.



*Espósito (Off): "Hace 25 años que me pregunto"*

El plano detalle del ojo de Espósito se abre levemente y un brillo asoma con fuerza, lo que nos lleva a comprender que una verdad se ha revelado para él. Escuchamos su voz en off y el tema *Seeking Morales* sigue sonando como música de fondo.

### Secuencia 109: Flashback despedida tren

Vemos un primer plano en contraplano de Espósito joven en la plataforma del tren con Irene como en la secuencia 80. Simultáneamente escuchamos el silbato del

tren. Espósito le dice “chao”. Después, Irene en primer plano desenfocada, mira hacia abajo y Espósito caminando adelante hacia el tren. Enfocado en principio y luego ambos desenfocados. Escuchamos su voz en off. La melodía de piano y violín continúa escuchándose.



*Espósito (Off): “no fue otra vida, fue ésta”*

Vemos un flashback de Espósito despidiéndose de Irene en la estación de tren. Escuchamos su voz en off mientras suena el tema *Seeking Morales*. Esta secuencia hace parte de lo que le ocurre a Espósito en su mente, continúa pensando en algo que está descubriendo, una verdad sobre Morales.

Secuencia 110: Flashback de Sandoval en no se puede cambiar de pasión

Plano detalle de Sandoval en el bar, dice “el tipo puede hacer cualquier cosa para ser distinto”, como sucedió en la secuencia 58. Continúa la melodía.



Estamos ante otro plano detalle de una mirada, otros ojos, esta vez de Sandoval, con una mirada tranquila que no oculta. Como en los ojos de Espósito hay un brillo de una verdad que es revelada. La voz en off nos recuerda su lectura acertada sobre la naturaleza humana, nadie puede evitar seguir su impulso pasional. Antes pudo descubrir el carácter del homicida y arrestarlo. Ahora después de su muerte, vuelve a auxiliar a Espósito quien con sus palabras advierte sobre la mentira de Morales, porque nadie puede cambiar de pasión.

Otra vez, la pregunta de Sandoval por el deseo del sujeto de la enunciación, antes con Gómez, ahora con Morales. Ninguno de los dos puede cambiar de pasión, nadie puede hacerlo. Espósito duda del relato de Morales, como investigador sigue los indicios, las pistas en casa de Morales y en las conversaciones de años atrás. Este relato no se ajusta con el deseo de Morales de castigar a Gómez, el asesino de su esposa no merece la muerte porque es un descanso. Tampoco Espósito olvida a Irene, ni esta historia que lo ha alejado de ella y lo llevó a vivir una existencia vacía.

Secuencia 111: Flashback de Morales ataca a Gómez

Vemos un plano medio de Morales que golpea a Gómez como ocurrió en la secuencia 92. Escuchamos el golpe.



Otro flashback encadenado con los anteriores, esta vez del relato de Morales sobre el asesinato de Gómez. Lo vemos después de que se nos ha remitido al tema de la pasión, empezamos a entender lo que Espósito está cavilando es acerca de la venganza del viudo.

Secuencia 112: Flashback Morales sabe que no obtendrá justicia

Morales en primer plano en la cafetería como en la secuencia 72 que le dice a Espósito:

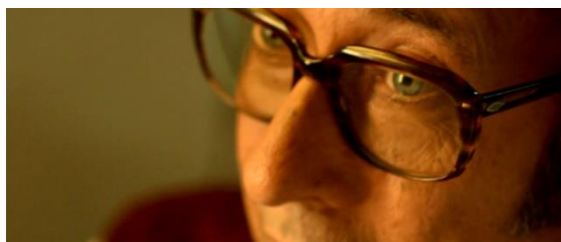


*Morales: "Qué gano metiéndole cuatro tiros"*

Un plano de acercamiento de Morales, otra vez su rostro en primer plano, remite nuevamente a la secuencia en la que se entera de que Gómez no volverá a prisión. En concreto, al momento en que le asegura a Espósito que no quiere matar al asesino, no gana nada con eso.

Secuencia 113: Flashback no se puede cambiar de pasión

Vemos un plano detalle de Sandoval. Imágenes que vimos en la secuencia 58.

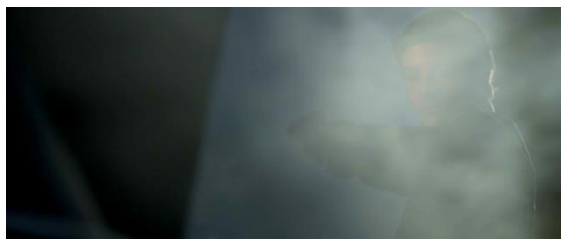


*Sandoval: "Pero hay una cosa que no puede cambiar ni él, ni vos, ni yo, ni nadie, Benjamín"*

Otra vez, la mirada de Sandoval y su voz en off hablando de la pasión. Es así como Sandoval permanece ligado a su premisa de "la pasión" como la clave misma para entender los deseos que determinan la conducta de los personajes. Son planos que no vimos en esas secuencias a las que remiten. Estos primerísimos planos de los ojos de Sandoval no se mostraron originalmente, pero ahora esos ojos revelan una verdad que Espósito está por descubrir.

Secuencia 114: Flashback de muerte de Gómez

Vemos a Morales en plano medio que dispara a la cajuela de su auto como en la secuencia 94. Se escucha un disparo y el paso del tren. Continúa la melodía *Seeking Morales* a bajo volumen.



Un flashback que reitera el momento en que Morales dispara a Gómez en el baúl de su auto. Escuchamos la detonación del primer disparo sincronizada con la imagen de Morales, vemos el humo llenar el plano hasta ocultar la figura de Morales. Un humo que ha sido mencionado antes en el relato de Espósito, la *humareda* en la que se escribe esa *a imposible* para la máquina cuando describe el momento en que todo el mundo de Morales se derrumba con la noticia del homicidio de Liliana. Ese humo que oculta al viudo mientras comete un asesinato del que no somos testigos, pues no hay una imagen de Gómez recibiendo los disparos. No hay un cuerpo –como en la muerte de Sandoval y de Liliana- no hay nada. Esa causa es puro humo le ha dicho antes el juez a Espósito, lo que inmediatamente nos lleva a pensar en la expresión “cortina de humo”, que de acuerdo con el *Drae*, es un “artificio de ocultación”. En el relato de Espósito de la muerte de Sandoval también vemos las detonaciones del arma, la ráfaga del disparo y el fuego, sin embargo, esta es una llamarada sin humo.



El rostro en primer plano de Espósito muestra una expresión de alguien que ha llegado a una conclusión, quien tiene una idea clara que se abre camino en su mente.

Espósito recuerda a Sandoval, él fue quien le dio la pista para hallar a Gómez. En el café le cuenta que estuvo pensando en cuál es la pasión del asesino. Inmediatamente recuerda su conversación con Irene cuando le confiesa: “Hace 25 años que me pregunto” y recuerda la despedida en la estación del tren, también él lo perdió todo, su vida está estrechamente vinculada con esta historia del crimen. Irene, además es su pasión, así se lo hizo saber Sandoval hace 25 años en el Bar, “No hay manera que te puedas sacar de la cabeza a Irene y la mina tienen más

ganas de casarse que Susanita<sup>94</sup>”, por eso Espósito está decidido a encontrar la verdad, porque le ha dicho a Irene “no fue otra vida, fue ésta”, y ya no va a dejarlo pasar otra vez.

También piensa en Morales, lo imagina golpeando a Gómez, así se lo ha relatado, pero ¿fue eso lo que ocurrió? Y la respuesta la encuentra en Sandoval “el tipo puede hacer cualquier cosa para ser distinto” pero no puede cambiar de pasión y la pasión de Morales era su esposa. Así lo recuerda en la cafetería la última vez que lo vio, le dice “Qué gano metiéndole cuatro tiros”, Morales hizo del castigo de Gómez su tarea, ahora su pasión es hacer justicia por Liliana. Los días de Gómez deben estar llenos de nada, solo desea que viva una vida vacía. Sandoval lo tenía claro “hay una cosa que no puede cambiar ni él, ni vos, ni yo, ni nadie, Benjamín”, no puede cambiar de pasión y para Morales asesinarlo es liberarlo, no gana nada matándolo. La mirada de Espósito refleja la certeza de saber que Morales oculta algo, no le dijo toda la verdad, no es el tipo de hombre que halle justicia en el asesinato.

Secuencia 116: Espósito se detiene en la carretera

Vemos un plano general del auto en la carretera. Se detiene a un lado del camino. Después, vemos un primer plano de Espósito dentro del automóvil. Continúa la melodía *Seeking Morales*.



---

<sup>94</sup> Referencia al personaje de la tira cómica de *Mafalda* creada por el argentino Quino

### Secuencia 117: Espósito cruza el alambrado

Espósito está fuera del auto, lo vemos en un plano americano contrapicado que mira hacia el campo. Después, lo vemos de atrás en plano americano que cruza por un alambrado. Continúa la melodía *Seeking Morales*.



### Secuencia 118: Espósito cruza el campo

Un gran plano panorámico del campo, Espósito corre a través de él. Cada vez se ve más cerca de la cámara. Se escucha el canto de los pájaros al volar por el campo.



Espósito cruza el campo y suena como música de fondo el tema *In the cage*, se escucha el sonido de los pájaros que vuelan y cantan en la caída de la tarde. El tema de fondo cambia y el título de la melodía proyecta ya que Espósito encontró una respuesta en su flujo de pensamiento, Morales no le ha dicho la verdad.

### Secuencia 119: Espósito en la parte trasera de la casa de Morales

Benjamín Espósito en plano entero mira desde un árbol la casa de Morales. Después, vemos un plano semisubjetivo de la casa atrás de una especie de granero. Continúa la melodía *In the cage*.



Espósito atraviesa el campo para regresar a la casa de Morales, deja el automóvil en la carretera para sorprender a Morales. Al cruzar los campos abiertos comprendemos lo aislada que está la casa del viudo, buscó un lugar alejado de la ciudad para empezar de nuevo o necesitaba un paraje alejado de toda sociedad para llevar a cabo su plan.

Secuencia 120: Flashback de Irene lee la novela

Vemos un primer plano de Espósito con Irene. Primer plano de Irene que lo mira en silencio, como en la secuencia 90, de Espósito e Irene en casa del primero. Continúa la melodía *In the cage*.



*Espósito: “¿Cómo se hace para vivir una vida vacía?”*

Secuencia 121: Espósito vigila la casa de Morales

Plano semisubjetivo de Espósito que vigila la puerta trasera de la casa de Morales, la misma que está cubierta por una cortina roja. Vemos un primer plano de Espósito mirando hacia la casa. Continúa la melodía *In the cage*.



Espósito regresa a vigilar la casa de Morales, espera en la distancia como esperaba Morales a Gómez en las estaciones de tren. Recuerda su conversación con Irene, “¿Cómo se hace para vivir una vida vacía?”, se refiere a sí mismo, pero es una reinterpretación de las palabras de Morales refiriéndose a Gómez, “que viva muchos años para que así se dé cuenta de que todos esos años van a estar llenos de nada”, una vida llena de nada es una vida vacía y la única forma de vivirla es cumpliendo una tarea. Espósito, por su parte, necesita descubrir la verdad porque no sabe cómo vivir una vida vacía.

#### Secuencia 122: Flashback de Morales

Vemos un primer plano de Morales joven, despeinado, en camisilla de dormir, deshecho, con el aspecto de la secuencia 33. La voz en off de Espósito se escucha. Continúa la melodía.



*Espósito (Off): “¿Cómo se hace para vivir una vida llena de nada?”*

La voz en off de Espósito se escucha y lo que dice hace referencia a Morales, pero fueron también las palabras que usó para describirle a Irene cómo se sentía él mismo. La música *In the cage* continúa sonando. El título del nuevo tema de fondo *En la jaula* nos anticipa lo que Espósito está por hallar

#### Secuencia 123: Flashback ataque a Liliana

Imagen de primer plano de espaldas de Gómez que golpea a Liliana contra la puerta de la habitación mientras ella grita, “no”. Continúa la melodía.



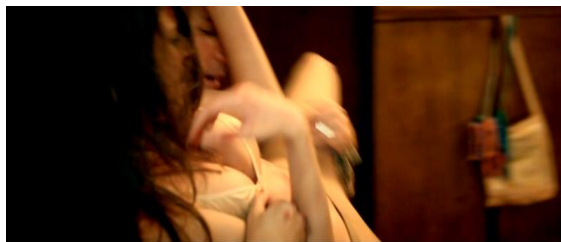
#### Secuencia 124: Nuevamente Flashback de Morales

Volvemos a ver un primer plano de Morales joven en camisilla de dormir, despeinado, como en las secuencias 33 y 122. El tema *In the cage* continúa.



#### Secuencia 125: Nuevo Flashback de ataque a Liliana

Vemos a Gómez que lleva a Liliana en brazos mientras ella grita. Continúa la melodía.



#### Secuencia 126: Espósito continúa su vigilancia

Vemos un primer plano de perfil de Espósito mientras vigila la casa de Morales. Continúa la melodía.



#### Secuencia 127: Otro Flashback de Morales

Volvemos a ver un primer plano de Morales joven en camisilla. Levanta su mano y lleva puesto el anillo de bodas. Se escucha la voz en off de Espósito. Continúa sonando la música de fondo, el tema *In the cage*.



*Espósito (Off): “¿Cómo se hace?”*

Un flashback de Morales joven obsesionado con lo ocurrido en la soledad de su casa. Una y otra vez pensando en la muerte de su esposa a manos de Gómez. Resalta el anillo en su mano. Sabemos en quién está pensando, aún después de su muerte, continua usando su sortija de bodas como un compromiso que para él no termina.

Mil veces debió pensar en la soledad de su casa en los últimos momentos de Liliana, él mismo le acaba de aconsejar que no piense más, “va a empezar con que si hubiera estado, si no hubiera estado, va a tener mi pasados y ningún futuro”. Así Espósito lo imagina carcomiéndose por no haber estado allí para ayudar a su esposa, luego, su única alternativa fue asegurarse de que el culpable recibiera el castigo merecido.

Este flashback de Morales en su casa de hace 25 años, es como un recuerdo dentro del recuerdo. Espósito imagina cómo pensaba constantemente Morales en Gómez

violando a su esposa. Vemos el rostro de Morales en un estado deplorable, sin nada más en la vida que la obsesión por hacer justicia por su esposa.

#### Secuencia 128: Espósito espera

Ha llegado la noche. Vemos a Espósito, sentado tras el árbol, agazapado en la oscuridad. Se gira para mirar a la casa. Se escuchan los grillos cantar. Después del corte, vemos un plano panorámico de la casa, Morales sale con una bandeja de comida en la mano, camina y se va acercando a la cámara. La cortina roja brilla con la luz del salón. Espósito se levanta, lo vemos en primer plano. Morales camina en dirección a la cámara. Espósito en primer plano lo mira. Morales gira a su izquierda, lo vemos en plano general dirigirse hacia una construcción blanca. Primer plano de Espósito continúa mirándolo desde el árbol. Morales dobla hacia la puerta de la construcción y desaparece del plano. Primer plano de Espósito mirando hacia Morales. Espósito camina hacia la construcción, después lo vemos desde la espalda caminando hacia el lugar. Volvemos a ver un primer plano de Espósito que continúa su camino. Se escucha un grito de Liliana como transición a la siguiente secuencia. Continúa la melodía.



#### Secuencia 129: Flashback de la violación

Vemos un plano detalle de los brazos de Liliana que Gómez agarra con fuerza sobre la cabecera de la cama mientras abusa de ella, como en la secuencia 5. Se continúan escuchando sus gritos. Continúa la melodía *In the cage*.



#### Secuencia 130: Flashback Morales

Vemos un primerísimo primer plano de Morales con aspecto joven. Continuamos escuchando a Liliana gritar “Ay, por favor”, pero sus palabras se desvanecen, se escuchan a bajo volumen al finalizar la oración. Suena la melodía de fondo.



#### Secuencia 131: Flashback de la confesión

Vemos a Gómez que grita en el juzgado mientras confiesa el asesinato de Liliana, igual a la secuencia 62. La música de fondo continúa, el tema *In the cage*.



*Gómez: “sabés cómo me la cogí”*

#### Secuencia 132: Nuevo flashback de Morales

Vemos un primer plano de Morales joven. Continúa la melodía *In the cage*.



*Morales: “¿Qué retribución?”*

Secuencia 133: Espósito camina al granero

Espósito seguido por la cámara desde atrás se sigue acercando al granero. Se escucha en voz en off las súplicas y el llanto de Liliana “Por favor”. Continúa la melodía.



Secuencia 134: Flashback encuentro con Morales

Vemos a Morales desde atrás, en tres cuartos sentado en la estación del tren tomando café, similar a la secuencia 55. En voz en off escuchamos a Espósito.



*Espósito (Off): “Es como si la muerte de su mujer lo hubiese...”*

### Secuencia 135: Flashback de Espósito

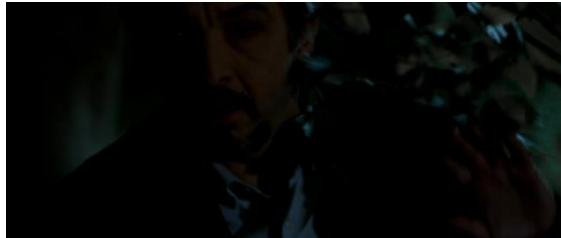
Espósito se recuerda a sí mismo, un flashback de cuando describía el amor de Morales. Vemos un plano detalle de perfil de Espósito joven, tal como en la secuencia 56.



*Espósito (Off): "...detenido para siempre"*

### Secuencia 136: Espósito continúa caminando al granero

Espósito, en primer plano, continúa siguiendo a Morales en la oscuridad. Continúa la melodía *In the cage*.



Espósito compara a los dos hombres cuyas vidas se cruzaron con el acto cometido por Gómez. Morales consumido en su dolor y Gómez cometiendo la violación y el asesinato de Liliana sin ningún remordimiento, incluso, orgulloso de su brutalidad durante su confesión en tribunales.

Morales sí busca un castigo para Gómez, no obstante, en el pasado le replicó a Espósito que la condena a muerte de Gómez no significaba una retribución, "¿qué lo van a violar y a matar como hizo con ella?" le pregunta a Benjamín. No es lo que desea Morales, al contrario, quiere que viva muchos años en prisión. En ese entonces conservaba la esperanza de que Gómez fuera condenado, eso le prometió Espósito. Por eso lo estuvo buscando sin tregua en las estaciones del tren durante un año. Encontrarlo fue su obsesión. Benjamín lo encuentra en la estación y

sorprendido le asegura a Irene “Es como si la muerte de su mujer lo hubiese dejado ahí detenido para siempre”, Morales no tiene ningún futuro, su vida terminó el día que asesinaron a su esposa.

Secuencia 137: Flashback de la escena del crimen

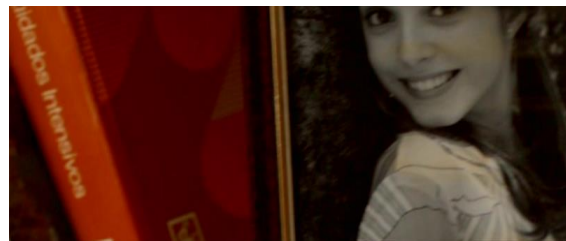
Primer plano de Liliana que yace muerta en el suelo. El médico forense le toca el rostro con sus manos enguantadas. Es igual que en la secuencia 22. La voz en off de Morales se escucha.



*Morales (Off): “Mi mujer está muerta”*

Secuencia 138: Flashback de Espósito en la casa de Morales en el presente

Vemos en primer plano la fotografía de Liliana en la casa de Morales en la biblioteca. Libros de medicina llenan los estantes. Se escucha la voz en off de Morales. Morales se marchó de Buenos Aires en cuanto liberaron a Gómez, quiso empezar de cero, dice, sin embargo, nunca volvió a casarse y en su casa las fotografías llaman la atención, la de Liliana en el centro y en el estante superior a primera vista, la del matrimonio. En la misma biblioteca, encontramos una enciclopedia médica junto a otros libros especializados como el Manual de cuidados intensivos, ¿Para qué necesita Morales estos libros? No parece la lectura de ocio para un ermitaño empleado bancario.



*Morales (Off): “su amigo está muerto, Gómez también está muerto, están todos muertos”*

### Secuencia 139: Flashback de Morales en el presente

Vemos a Morales en primer plano envejecido mirando a Espósito. Es la misma imagen de las secuencias 95 y 102. Continúa la melodía.



El mismo fotograma de los ojos de Morales, sus labios están tapados por el hombro de Espósito. La mirada fija en Espósito, turbia y la falta claridad, una oscuridad creciente que oculta la mitad de su rostro, mientras confiesa el crimen de Gómez. Intenta persuadir a Espósito para que abandone su búsqueda de la verdad.

### Secuencia 140: Otro Flashback de Morales joven

Vemos un primerísimo plano de Morales joven.



*Morales: “Le darían una inyección y se quedaría dormido de lo más pancho”*

“Mi mujer está muerta, su amigo está muerto, Gómez también está muerto, están todos muertos” le dijo Morales después de confesar el asesinato de Gómez, sin embargo, en la casa de Morales está la fotografía de Liliana y en el mismo mueble la enciclopedia de Medicina Interna y otros libros ¿para qué necesita Morales estos libros?, no es una lectura habitual de un empleado bancario, también recuerda cómo afirmó años atrás, que la muerte para Gómez era algo injusto, “Le darían una inyección y se quedaría dormido de lo más pancho”.

#### Secuencia 141: Flashback Morales mayor

Vemos un primer plano de Morales mayor, sorprendido al encontrarse con Espósito afuera de su casa en la secuencia 93. No obstante, esta imagen no la vimos en esa secuencia. Continúa la melodía *In the cage*.



#### Secuencia 143: Flashback de Morales con la bandeja

Volvemos a ver a Morales en primer plano, sorprendido antes de saludar a Espósito a la entrada de su casa, la cámara lo sigue en tilt down mientras deja a un lado una bandeja con restos de comida, tal como en la secuencia 93. Sin embargo, en esta secuencia se da un acercamiento, lo vemos en primer plano y plano detalle, mientras que en la secuencia 93, Morales está en un plano general y bastante alejado. Escuchamos su voz en off.



*Morales (Off): "No, que viva muchos años, así se va a dar cuenta..."*

#### Secuencia 144: Flashback de Morales mayor en su casa

Mientras aún se escucha su voz terminando la oración. Vemos a Morales de espaldas cerrar la cortina que da al granero en el salón de su casa. La primera imagen fue vista en la secuencia 85. La sigue un primer plano del marco de la ventana con el granero al fondo que no fue mostrada antes. Continúa la melodía. La voz en off continúa. La música de fondo continúa. *In the cage*, en la imagen

Morales parece estar en una jaula, al cerrar la cortina vemos los barrotes de la ventana, él se ha encerrado en una casa alejada de todos, en la que ha construido un altar con fotografías a su esposa muerta. Ha decidido vivir una vida llena de nada, trabajo y recuerdos, nada más.



*Morales (Off): "...de que esos años van a estar llenos de nada"*

Espósito recuerda también la expresión de sorpresa dibujada en el rostro de Morales al verlo ante su puerta. Luego, la bandeja con restos de comida en primer plano, una imagen que no vimos en la secuencia original, pero ahora se nos presenta como una pista de lo que cruza por la mente de Espósito.

La turbación de Morales se refleja en su expresión, no sabe cómo reaccionar ante la inesperada visita de Espósito que reaparece después de 25 años. Al mismo tiempo que recuerda el desconcierto del viudo, piensa en un detalle del que no se percató en el momento, la bandeja con restos de comida que llevaba en sus manos, entonces resuenan sus palabras "que viva muchos años, así se va a dar cuenta de que esos años van a estar llenos de nada". Gómez debe saber lo que se siente vivir sin tener ninguna esperanza, con una vida llena de nada, es decir, una vida en la carencia absoluta, sin motivación.

Vemos primeros planos desde otro punto de vista de lo antes mostrado, Morales con una bandeja con restos de comida, la fotografía de Liliana en el mueble y un movimiento de cámara que resalta los libros de medicina interna, Morales que se apresura a cerrar la cortina desde la cual se ve el granero en el que ha encerrado a Gómez, todos indicios claros que acusan la mentira de Morales.

### Secuencia 145: Espósito llega al granero

Vemos un primer plano de Espósito en la oscuridad. Se escucha su voz en off y luego la de Morales. Espósito llega a la puerta.

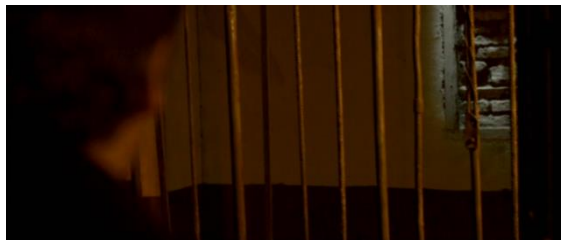
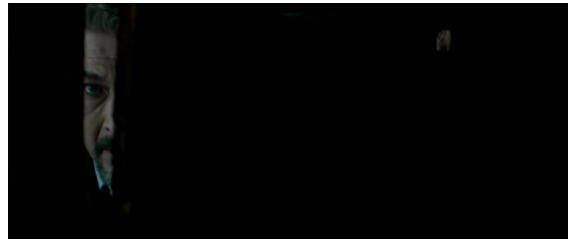


*Espósito (Off): "¿Cómo hizo para empezar todo de nuevo?"*

*Morales (Off): "Pasaron 25 años...25 años, Espósito, olvídense"*

### Secuencia 146: Espósito descubre lo ocurrido con Gómez

Primer plano de Espósito por la puerta entreabierta. Abre completamente la puerta y al fondo está Morales de espaldas, inclinado hacia adelante, se ve a través del vidrio de una puerta. Primer plano de Espósito que entra. Morales sigue inclinado detrás de la puerta, se escucha el sonido de los cubiertos y los platos de la bandeja. La cámara sigue a Espósito desde atrás, mira a la derecha y encuentra una celda. Primer plano de Espósito que mira hacia la celda.



En contraplano en mirada semisubjetiva de Espósito, vemos a un hombre anciano que sale de un cuarto dentro de la celda y camina frente a él. Primer plano de Espósito que mira sorprendido al hombre. La cámara rodea a Espósito desde atrás,

pasa de derecha a izquierda, en contraplano vemos al hombre que se inclina a tomar algo.



Espósito en plano medio desde adentro de la celda, mira sorprendido, vemos la silueta del hombre que se levanta y cubre un poco a Espósito. Contraplano del hombre desde la perspectiva semisubjetiva de Espósito, sostiene una bandeja de comida en la mano, al ver a Benjamín la deja caer. A la derecha vemos a Morales fuera de la celda, al caer la bandeja se gira y ve a Espósito.



El hombre anciano se le acerca a Morales, pone sus manos en los barrotes de la celda. Ambos hombres miran a Espósito.



Espósito se acerca a la celda, lo vemos en primer plano. En contraplano semisubjetivo de Espósito, el hombre y Morales lo observan. El hombre se acerca y reconocemos a Isidoro Gómez. En primer plano, Isidoro Gómez toma los barrotes.



Espósito en contraplano en primer plano evita a Gómez que intenta tocarlo. Gómez en primer plano baja la mirada. Primer plano de Espósito con su rostro hacia atrás evitando a Gómez, se intercalan plano semisubjetivos de los dos hombres.



Después, Gómez le habla. Primer plano de Espósito, Gómez desenfocado mira a Morales, Espósito también lo mira. Primer plano de Morales que los mira por arriba de sus lentes.



*Gómez: "Por favor...por favor, pídale...pídale que aunque sea, me hable...por favor"*



Volvemos a ver a Espósito en segundo plano y a Gómez en primer plano desenfocado que vuelve la mirada nuevamente hacia Espósito en plano

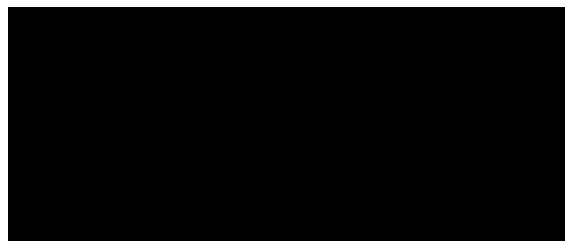
semisubjetivo de este último. Primer plano de Gómez que mira a Espósito. Espósito lo mira en silencio. Gómez en primer plano baja su mirada y empieza a alejarse, vuelve una vez más su mirada a Espósito, continúa hasta entrar al cuartito del que salió.



La cámara gira y vemos a Morales. Espósito, en primer plano, observa a Morales entre los barrotes. Morales en primer plano le devuelve la mirada. Espósito en primer plano baja su mirada.



*Morales: "Usted dijo perpetua"*



Espósito se gira y camina hasta la puerta, sale del plano. Al fondo vemos a Morales que se toma la cabeza y se recuesta contra los barrotes. Continúa la melodía *The Doubt*. Va a fundido a negro. Termina la melodía.

En estas últimas secuencias, Espósito ata los cabos sueltos de la confesión de Morales mientras vigila oculto entre los árboles. Recuerda a Irene, el dolor de Morales y las horas de soledad en su casa reviviendo en su mente el homicidio de su esposa una y otra vez. La perpetua vigilancia de este hombre atormentado en las estaciones del tren con descabellada convicción de encontrar al asesino. También rememora sus propias palabras a Irene cuando le describe el estado del viudo, “como si la muerte de su mujer lo hubiese detenido para siempre”. Piensa en el crimen, en la fotografía de Liliana en casa de Morales, en la enciclopedia de medicina, en su negativa a la pena de muerte para el asesino, en la sorpresa al verlo en su casa. Llega hasta el granero y descubre que Gómez está vivo, Morales lo ha tenido encerrado en una pequeña celda durante más de 20 años. Los años pasados allí dejaron huellas en su cuerpo, ahora es un anciano con apariencia lastimera, no tiene el menor instinto de resistencia, lleva tantos años en manos de su captor que al ver a Espósito intenta resguardarse a su lado, durante décadas no ha visto a otra persona que no sea el viudo.

Es apenas una sombra del Gómez arrogante que lo amenazó 25 años atrás en el ascensor. Su cuerpo se ha encogido por el paso de los años, su voz es apenas un susurro, un anciano débil y de tez pálida al que tardamos en identificar. Cuando Gómez reconoce a Espósito intenta acercarse y tocarlo, saca su mano fuera de la celda y la dirige al rostro de Espósito, pero él lo esquiva. Gómez baja la mirada, resignado a su destino, le suplica que intervenga por él ante Morales, pero no para liberarlo sino para que al menos le hable. Estas son palabras de una fuerte resonancia para el espectador, al comprender el estado en el que Gómez se encuentra al darse cuenta de que no obtendrá ayuda de Espósito.

Morales al verse descubierto, le replica a Espósito que él le había dicho perpetua. Justifica sus actos porque sólo hizo con Gómez lo que la ley le había negado. Morales ha ejercido su papel de carcelero, decidido a conseguir lo que él considera justicia para su esposa muerta, mantuvo encerrado a Gómez por más de 20 años y

con el objetivo en mente de que su vida esté llena de nada, lo ha castigado también con el silencio.

Aislado y sin escuchar otra voz humana durante su encierro a Gómez se le ha negado todo. Un hombre al que se le ha privado de aquello que nos constituye en humanos, la palabra. De acuerdo con González Requena no hay sujeto antes del lenguaje. El sujeto se conforma en el texto, en la experiencia del lenguaje. De tal suerte que Gómez no sólo sabe que sus años están llenos de nada, él está condenado a la nada, a la carencia absoluta del ser.

Gómez baja su mirada, sabe que no será auxiliado por Espósito o simplemente ya perdió todo deseo de libertad. Al ver su estado podemos imaginar cómo fue su encierro, quizá en un primer momento insultó a Morales, trató por todos los medios de escapar, por eso el viudo se fue de la capital y buscó un lugar lo suficientemente alejado donde pudiera llevar a cabo sus planes sin interferencias. La construcción en la que permanece cautivo Gómez está bastante alejada de la casa principal y no hay nada más que campo a los alrededores, su objetivo era que nadie pudiera escuchar los llamados de auxilio del asesino. Al pasar el tiempo, Gómez ha perdido el ímpetu hasta llegar a resignarse. Es seguro que ha sufrido algunas enfermedades dado su estado de debilidad y las malas condiciones de cautiverio. Los libros de medicina interna que conserva Morales en su biblioteca así lo manifiestan. Morales fue carcelero y médico para Gómez quien debía vivir muchos años para llenarlos de nada, la muerte no lo libraría tan fácilmente de su encarcelamiento.

Morales reivindica sus actos al reclamarle a Espósito, "Usted dijo perpetua". Gómez recibe prisión perpetua y Morales ha renunciado a todo para encargarse de que así sea. Un acto oculto y radical, porque evidencia el fallo de la ley jurídica y su inversión siniestra. Gómez le arrebató su futuro, aquello que le daba sentido a su vida, le dejó una vida vacía. Pensamos en la pregunta que mueve a Espósito para indagar la verdad: "¿Cómo se hace para vivir una vida vacía? ¿Cómo se hace para vivir una vida llena de nada?" la respuesta la encuentra en sus actos, Morales decidió

asegurarse de que Gómez viviera una vida aún más vacía y para ello, debió encarcelarse junto al asesino de su esposa. Ambas vidas están vacías, ambos están condenados.

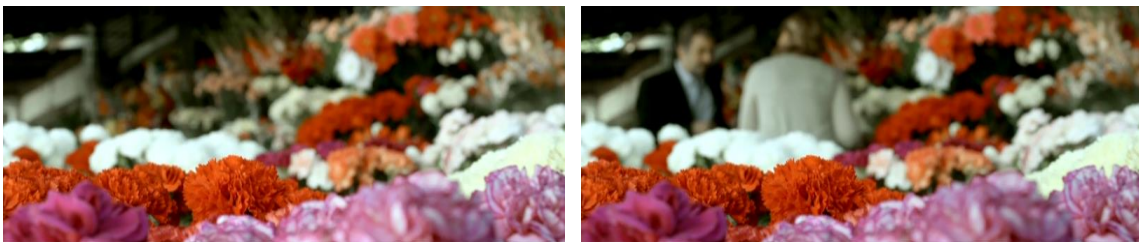
En este sentido, es clara la composición de los planos de este encuentro, Morales inclinado en el cuarto contiguo a la celda y Gómez dentro de la celda, desde la perspectiva de Espósito los barrotes parecen encerrarlos a los dos. Morales dice. “Usted dijo perpetua” mientras lo vemos tras los barrotes. Espósito sale del granero, mientras Morales continua prisionero en la misma celda que construyó para encerrar a Gómez.



#### Secuencia 147: Espósito compra flores para Sandoval

Empieza una melodía de violín. Vemos en primer plano, ramos de flores blancas, rojas y magentas. Espósito desenfocado se ve al fondo comprándole a la vendedora.

Espósito compra unas flores para Sandoval. Suena como tema de fondo *Sandoval's choice*. *La decisión de Sandoval* es el tema que nos remite a la secuencia de su muerte.



Después de una secuencia tan abrumadora con unos planos oscuros, en tono amarillo-verdoso de la celda de Gómez, encontramos una imagen colorida, con las

flores en primer plano como un nuevo comienzo después de ese abrumador final de la historia de Morales. El rojo de las flores nos anuncia un pronto desenlace con Irene, siempre acompañada de una rosa roja sobre su escritorio. En el plano se mezclan los claveles rojos con los blancos y magentas, pero sólo los rojos están enfocados, lo que inevitablemente llama la atención sobre estos.

Los dos colores que relacionamos con el personaje de Irene en cada uno de los momentos en que está acompañada de Espósito. Siempre la rosa roja sobre el escritorio en el medio de los dos en cada conversación, en cada ocasión en que Irene desea cerrar la puerta. El atuendo rojo a lo largo del filme, especialmente en las secuencias del pasado, va virando hacia el blanco en las del presente y se acentúan a partir del momento en que Espósito actúa decididamente en busca de la verdad. En concreto, cuando busca la dirección de Morales y en la secuencia final. Este tono se irradia al resto de la escenografía en la secuencia de la florería y de la visita a la tumba de Sandoval.

Secuencia 148: Espósito visita la tumba de Sandoval

Plano general del pasillo de un cementerio, Espósito pone las flores en una tumba. Vemos la tumba de Pablo Sandoval en primer plano.



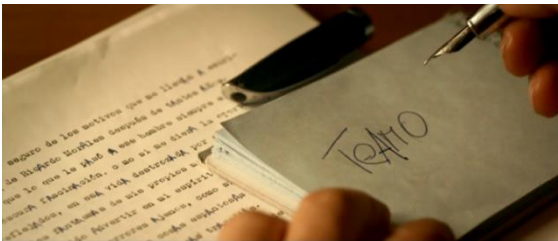
Espósito puede visitar a Pablo Sandoval ahora que sabe lo sucedido con Gómez. El asesino que su amigo se empeñaba en encontrar, estas fueron sus últimas palabras, “no te preocupés, Benjamín, que ya lo vamos a agarrar a este hijo de puta”. Espósito huyó después del asesinato de Sandoval, regresó diez años después y no hizo nada para buscar al asesino. Sandoval se sacrificó por él, por eso, le ha confesado a Morales que siente tanta vergüenza con su amigo que no tiene el coraje de pasar a dejarle un ramo de flores. Al hallar la verdad, se ha liberado

de este pasado, de esa promesa, el culpable fue castigado. Morales también sacrificó su vida con un acto que va más allá de un castigo proporcional al delito, que está en el límite de la venganza, pero es, al fin, liberador para Espósito que puede ahora construir un futuro.

Frente al encuentro con lo real de esas vidas aniquiladas, hallamos el contrapunto con ese elemento de las flores que Espósito lleva a Sandoval como una muestra de su reconciliación con su amigo por esa tarea truncada de atrapar a Gómez. Llevar flores a los muertos, además, supone algo de sentido tras una experiencia en la que el sinsentido se había apoderado de la vida de Espósito y de la muerte de Sandoval.

#### Secuencia 149: Espósito cose la novela

Continúa la melodía de violín. Vemos a Espósito sentado en su mesa, cose el libro ya terminado, la máquina de escribir está a su izquierda. La cámara se va acercando, Espósito levanta la mirada, se enfoca una libreta sobre la mesa. Espósito la toma. Escuchamos la melodía de piano de la despedida en el tren. Plano detalle de la libreta que dice, “Te mo”. Primer plano de Espósito que toma un bolígrafo y lo abre. Plano detalle de la libreta, Espósito escribe la A, leemos “Te Amo”. Primer plano de Espósito que sonríe.



Espósito termina de escribir su novela. Tiene la certeza de la verdad. El viudo le ha aconsejado que no piense más, porque va a tener mil pasados y ningún futuro. Es decir, Espósito puede tener un futuro todavía, no tiene que seguir viviendo una vida vacía, él cumplió, ayudó a Morales, descubrió al asesino, lo encontró y lo encarceló. No fue su vida, Gómez no le arrebató a su esposa, esa no es su historia. El encuentro con Morales lo ha liberado. Ahora se atreve a tomar la libreta en la que ha escrito la palabra Temo, para convertirla en un Te Amo, esa A que no podía

escribir, que la máquina - en su mesa dentro del encuadre- dejó de escribir hace 25 años.

Espósito cose a mano el original de su novela escrita en la máquina de la misma forma en la que Sandoval se encargaba de coser los expedientes, más que la gran novela es un expediente, eso le ha dicho Morales, “tiene que desarrollarlo un poco a esto porque parece un memorándum largo”. Espósito toma la libreta, la apoya sobre el texto y podemos leer el primer párrafo del capítulo uno de la novela *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri sobre la cual se realiza la adaptación:

No estoy demasiado seguro de los motivos que me llevan a escribir la historia de Ricardo Morales después de tantos años. Podría decir que lo que le pasó a ese hombre siempre ejerció en mí una oscura fascinación, como si me diera la oportunidad de ver reflejados, en esa vida destrozada por el dolor y la tragedia, los fantasmas de mis propios miedos. Muchas veces me ha sorprendido advertir en mi espíritu cierta alegría culposa frente a horrores ajenos, como si la circunstancia de que a otros les ocurran cosas espantosas fuera un modo de alejar de mi propia vida esas tragedias. Una suerte de salvoconducto nacido de cierta obtusa ley de probabilidades: si a Fulano le ha ocurrido semejante cosa, difícilmente le ocurra a los conocidos de Fulano, entre los que yo me cuento. No es que pueda ufanarme de una vida pletórica de éxitos. Pero en la comparación de mis desdichas con las de Morales salgo ganancioso. Sin embargo, de todos modos no se trata de contar mi historia sino la de Morales, o la de Isidoro Gómez, que es la misma pero vista del otro lado, vista del revés, o algo así. (2009, p17).

Todas las aes las vemos escritas a mano en el original de la novela de Espósito escritas en tinta azul como ha escrito la palabra Temo en la libreta

#### Secuencia 152: Espósito e Irene

Contraplano de Espósito en plano semisubjetivo de Irene que entra al despacho, ella está sentada en el escritorio con un bolígrafo en la mano. Plano busto de Irene que se quita los lentes. Primer plano de Espósito.



*Irene: "Seguís vivo"*

*Espósito: "Tengo que hablar con vos"*

Plano busto de Irene que lo mira fijamente. Primer plano de Espósito, el Pinche de la oficina se asoma atrás de él, le pregunta a Irene si les trae café, ella le responde que se vaya. Primer plano de Irene quien le habla. Plano busto de Espósito que responde.



*Irene: "Va a ser complicado"*

*Espósito: "No me importa"*

Irene en primerísimo primer plano. Espósito en primerísimo primer plano sonríe.



*Irene: "Cerraré la puerta"*

Plano medio de Irene sentada en el escritorio, al lado derecho dos rosas rojas; vemos el torso de Espósito desenfocado que se gira y cierra la puerta. Plano detalle de la perilla y parte de la puerta cerrada. Espósito lleva un atuendo negro, mientras Irene usa una blusa de seda blanca, tonos que ambos usaban en la secuencia de la despedida. Este blanco que ha cobrado importancia en las últimas escenas, ahora se acompaña del rojo que identifica a Irene. En este caso, tenemos dos rosas, en lugar de la solitaria que vimos durante todo el filme. Dos rosas rojas están allí cuando, por fin, se cierra la puerta que anuncia el encuentro amoroso que sucede tras ella. El blanco está allí cuando se ha llegado a una resolución de la tarea. Rojo del deseo y blanco de la tarea realizada. Ambos representados metafóricamente en el mismo plano.



Sobre la puerta cerrada vemos el título de la película, EL SECRETO DE SUS OJOS, todo en mayúscula, no obstante resaltan con una fuente mayor las letras e, s, o. Escuchamos *Liliana's theme* como tema de fondo y finaliza la película. Continúan apareciendo los créditos sobre la puerta. Se suceden por corte los siguientes créditos. Con Mario Alarcón, Mariano Argento. Con José Luis Glogia, Carla Quevedo. Dirección Juan José Campanella. Guión Eduardo Sacheri, Juan José Campanella. Basado en la novela "LA PREGUNTA DE SUS OJOS" de Eduardo Sacheri. Producción Mariela Besuievsky, Juan José Campanella. Producción Ejecutiva Gerardo Herrero, Vanessa Ragone. Producción Asociada Axel Kuschevatzky. Dirección de Producción Muriel Cabeza. Dirección de Fotografía Félix Monti (ADF). Música Federico Jusid. Dirección de Arte Marcelo Pont. Dirección de Vestuario Cecilia Monti. Montaje Juan José Campanella. Diseño y Supervisión VSX Rodrigo Tomasso. Dirección de Sonido José Luis Díaz Ouzande, Mezclas Carlos Garrido. Casting Walter Ripell. Jefe de Producción Federico Posternak. Coordinador de Producción Carolina Urbieta. Termina en fondo negro. La melodía continúa.

Es la última secuencia, Espósito busca a Irene, con las miradas de ambos se entiende que por fin van a hablar con claridad de sus sentimientos. Ella dice que va a ser complicado, él que no le importa y finalmente, Irene le dice "Cerrá la puerta", frase contundente y final del filme, esa puerta que se nombró en tantas ocasiones, que ella intentó cerrar en diferentes momentos. Espósito debe cerrar la puerta porque Irene le ha expresado antes sus sentimientos sin recibir una respuesta. Ella le ha interrogado, le ha preguntado si puede cerrarla, le ha dicho en la secuencia 13 la primera vez que Espósito visita el despacho, si va a hablarle de "algo importante" ante la respuesta negativa de Espósito, Irene le ordena a su empleado que deje abierto. En la secuencia 53 ocurre lo contrario, Irene le ordena que deje la puerta

abierta porque no va a decirle nada privado. En esa secuencia ella está molesta con Benjamín por haber allanado la casa de la madre de Gómez en busca de las cartas que posiblemente habría intercambiado con su hijo. Asimismo, en la secuencia 56 Irene es nuevamente decepcionada por Espósito que va a su oficina a hablarle de Morales, lo ha encontrado por casualidad en la estación del tren y sabe que lleva un año vigilando las estaciones en busca de Gómez. Al empezar la conversación Irene cree que Espósito le hablará de sus sentimientos y le pide que la espere mientras cierra la puerta, en ese momento llega Sandoval al comprender la situación, Irene abre nuevamente la puerta y se muestra molesta. Ahora puede cerrar la puerta porque todo se ha resuelto, Espósito ha hallado la verdad, ha cumplido su tarea y ha sido liberado por el acto radical de Morales.

Sobre negro vemos los créditos mientras la melodía continúa. Personajes como el juez, Romano, Liliana y el Inspector Báez aparecen sobre la puerta. *Liliana's theme* es el tema elegido para los créditos, vuelve sobre la muerte de la chica que giró como un fantasma por toda esta historia, muerte que afectó a todos los personajes, incluso de aquellos que ella no conoció y, más relevante aun, en el destino de su esposo de una manera en que ella nunca hubiera imaginado.

#### 5.4. Trayectos narrativos

El siguiente análisis se realiza siguiendo los postulados teóricos del profesor Jesús González Requena en su Teoría del Relato. En este estudio se trata de identificar los elementos relevantes de la estructura narrativa en relación con los conflictos, deseos y tareas de los personajes tanto en el eje de la donación como en el de la carencia. En esta propuesta se traza la estructura conflictiva a partir de la propia carencia o donación y no, como se hace usualmente, poniendo como el origen de la vectorialización al sujeto, luego, vemos cómo se integran las funciones de los personajes. Estamos convencidos de que así se enriquece este análisis en

concreto, dado que en este filme encontramos funciones cambiantes y personajes polifuncionales.

#### 5.4.1. Trayecto narrativo de Benjamín Espósito

En el filme *El secreto de sus ojos* comparece como sujeto del relato Benjamín Espósito. Desde su perspectiva conocemos el relato, gracias a su experiencia de los acontecimientos. Espósito es un sujeto activo que sabe cuál es su tarea y procura realizarla.

En el relato encontramos una doble estructura tanto de la donación como de la carencia. En la primera de ellas, la estructura de la donación, Espósito debe descubrir la verdad para llevar ante la justicia al asesino de Liliana Colotto y para ello escribe su relato. Espósito debe cumplir con algunos eslabones para cumplir su tarea de descubrir la verdad:

Descubrir al asesino: Espósito desea ayudar a Morales a llevar ante la justicia al asesino de Liliana. Busca por todos los medios al criminal y realiza algunas acciones encaminadas a descubrir al verdadero asesino: la riña con Romano se da a raíz de que el último encierre injustamente a dos albañiles inocentes del homicidio. Después, visita a Morales para hablarle de lo ocurrido con los hombres, allí observa junto al viudo los álbumes fotográficos de Liliana Colotto, entre las cuales descubre a Isidoro Gómez como el sospechoso.

Atrapar al asesino que ha escapado: Espósito busca a Gómez sin éxito porque ha huido al ser alertado por su madre. Morales ha llamado a la mujer intentando recabar datos sobre el hijo. El inspector Báez reprende a Espósito por su dudoso proceder investigativo que permite la huida de Gómez.

Obtener la confesión del asesino: Espósito quiere obtener la confesión de Gómez a toda costa, incluso, viola el debido proceso y los derechos civiles del detenido al

interrogarlo, sin la presencia de un abogado. Asimismo, Irene y Espósito utilizan su conocimiento del comportamiento criminal para que revele el crimen.

Encerrarlo en prisión perpetua: Espósito le ha asegurado a Morales que el asesino será condenado a prisión perpetua por lo que hizo. Luego de la confesión, Isidoro Gómez es enviado a prisión.

Así se cumple el siguiente esquema de la estructura de la donación:

Sujeto: Benjamín Espósito

Tarea: descubrir la verdad para encerrar al asesino de Liliana Colotto y escribir la novela.

Deseo: castigar al asesino por medio de la ley

Destinador: el narrador comparece como el destinador porque es quien determina a Espósito como el héroe de este relato y sanciona el cumplimiento de la tarea al final al recompensarlo con la obtención de su objeto de deseo.

Oponente: Isidoro Gómez asesino que huye. El juez Fortuna Lacalle quien no le presta ayuda para atrapar a Gómez. Pedro Romano que desea sobresalir ante sus jefes atrapando al asesino y acusa falsamente a dos albañiles inocentes. Asimismo, es quien libera a Gómez de prisión.

Aliado: Ricardo Morales, provee las fotografías mediante las cuales Espósito descubre al asesino. Lo presiona para continuar la investigación después de que cierran la causa. Asimismo, son las acciones de este último las que terminan por liberar a Espósito para terminar su tarea de escribir la novela.

El mismo Isidoro Gómez quien envía cartas a su madre y estas permitirán descubrir su paradero. Pablo Sandoval quien descubre cómo hallar a Gómez por medio de las cartas enviadas a su madre. El Inspector Báez y Pablo Sandoval quienes ayudan a atrapar a Gómez en el estadio. Irene Menéndez Hastings quien ayuda a Espósito a lograr la confesión de Gómez.

En cuanto la estructura de la carencia, Benjamín Espósito desea a Irene Menéndez Hastings

Sujeto: Benjamín Espósito

Objeto de Deseo: Irene

Obstáculo: las diferencias de clase entre Irene y Benjamín, ella proviene de una familia adinerada y él de una familia sin recursos económicos; el nivel educativo de ambos, ella es abogada y él no terminó su carrera; la jerarquía laboral, ella es jueza y él siempre trabajó como prosecretario sin posibilidades de ascenso. Otro obstáculo es el asesinato de Sandoval que obliga a Espósito a huir de la ciudad y alejarse de Irene.

Oponente: Romano quien ordena el atentado contra Espósito y lo humilla por sus pretensiones románticas hacia Irene, le recuerda que no está a la altura de su clase social. Alfonso el esposo de Irene. Asimismo, lo es Gómez porque sus acciones causan el exilio de Espósito. También Morales cuando secuestra a Gómez lleva a que Romano envíe a sus hombres tras Espósito, como resultado, Sandoval es asesinado y Espósito debe abandonar la ciudad, en consecuencia, alejarse de Irene.

Aliado: Irene quien le entrega la máquina de escribir para que termine su novela y le ofrece un inicio para la misma. En dos ocasiones, busca un acercamiento amoroso, cuando le pide que hablen de sus sentimientos fuera del juzgado y cuando termina de leer la novela, momento en que le reclama por no llevarla con él cuando se marchó de Buenos Aires.

El eslabón significativo que podemos encontrar en esta línea del deseo de Espósito es descubrir la verdad sobre Morales y Gómez, darle un cierre a esta historia para superar sus miedos y estar a la altura de Irene para confesarle sus sentimientos.

Espósito es estimulado por dos deseos, castigar al asesino de Liliana Colotto y tener a Irene, para conseguirlos debe cumplir con la tarea de descubrir la verdad, así puede llevar al asesino ante la justicia y escribir la novela.

Espósito es un representante de la ley, trabaja como prosecretario en un juzgado de instrucción criminal junto a Irene Menéndez Hastings, allí llega el caso de

violación y homicidio de la joven maestra recién casada, Liliana Colotto. El juez, su superior, el mayor representante de la ley en el juzgado, le ordena asistir a la escena del crimen y llevar a cabo la investigación. Espósito conoce a Ricardo Morales, viudo de Liliana Colotto cuando acompaña a Báez a notificarle el crimen, al observar su rostro afligido ante el golpe emocional recibido se identifica con su dolor. Espósito también se pelea con Romano por acusar falsamente a dos albañiles. De esta manera, asume el compromiso de castigar al culpable con prisión perpetua cuando visita a Morales y, descubre a Isidoro Gómez como el culpable en las fotografías de Liliana Colotto –la mirada del asesino deja en evidencia su obsesión-. El asesino escapa después de que Morales llama a su casa. El viudo habla con la madre de Gómez y ella pone sobre aviso a su hijo. Después de encontrar a Morales vigilando las estaciones del tren en busca de Gómez, Espósito decide asumir la tarea de castigar al asesino por medio de la ley para ayudarlo, por lo que solicita la ayuda de Irene para reabrir la causa.

En el cumplimiento de su tarea lo auxilia el Inspector Báez, una figura de autoridad, un representante de la ley que cumple honestamente con su labor. Se recrimina cuando el asesino escapa porque era su deber encontrarlo. Piensa que a él le correspondía descubrirlo en las fotografías, por lo tanto, se muestra decepcionado por no cumplir su labor. Asimismo, reprende a Espósito por no alertarlo a tiempo sobre sus sospechas acerca de Isidoro Gómez y, de esta forma, provocar su huida. Finalmente, en el estadio lo apoya en la búsqueda y persecución de Gómez.

Espósito también recibe el auxilio de Pablo Sandoval, su amigo y empleado en el juzgado, quien lo ayuda a descubrir el paradero de Isidoro Gómez. Es un hombre inteligente que sabe de las carencias y pasiones que dominan a todos los hombres, porque él mismo siente una gran debilidad por el alcohol. Este conocimiento lo lleva a identificar la pasión del asesino por el fútbol. Así logran arrestarlo en el estadio.

Es su propia pasión por el alcohol la que le permite salvarle la vida a Espósito. Se embriega y Espósito lo deja en su casa mientras va en busca de la esposa de su

compañero, al regresar lo encuentra acribillado en su habitación. Espósito sabe que su amigo se ha hecho pasar por él ante los hombres de Romano para salvarle la vida.

Irene también auxilia a Espósito, primero porque le permite reabrir el caso para continuar con la investigación y; después, lo ayuda a obtener la confesión de Gómez. Ella está presente cuando Romano acusa falsamente a los albañiles y en la pelea con Espósito, quien defiende a estos hombres inocentes. Irene se muestra de acuerdo con Espósito cuando le dice que va a presentar una denuncia contra Romano. En esta acción aparece con claridad un rasgo heroico de Espósito ante la mirada de Irene. Asimismo, es ella quien le entrega la máquina de escribir para que pueda relatar su novela. Incluso, cuando él le confiesa que no sabe por dónde empezar, Irene le sugiere que empiece por el principio y así lo hace. La función de Irene es auxiliarlo en la tarea de descubrir la verdad para hacer justicia y es, al mismo tiempo, el objeto de deseo a alcanzar por el héroe.

Por otra parte, encontramos al juez, un hombre mayor con edad para ser el padre de Espósito, pero sin la integridad de Báez. No tiene los méritos para guiarlo en busca de la verdad o para realizar la tarea de llevar ante la justicia al asesino. Es un representante de la ley, pero su figura es dudosa dentro del relato porque falla en su papel, ya que no le interesa obtener justicia.

El juez le designa a Espósito la tarea laboral de asistir a la escena del crimen de Liliana Colotto, le ordena asistir la investigación policial, pero solo en cumplimiento de su deber profesional. Incluso bromea sobre el asunto, al decir que si tarda en ir no encontrará la escena del crimen sino la del velorio, no tiene ni la experiencia, ni el criterio para decidir. Ha impuesto una norma arbitraria y la respalda al decir que por “riguroso turno” la investigación es de Espósito, para él es lo mismo un hurto en una verdulería que la violación y muerte de una joven maestra. En complicidad con el funcionario más siniestro de la ley (Romano), se burla del prosecretario. Alaba a Romano cuando acusa a los albañiles sin poner en duda sus palabras, le dice que

si sigue así, le va a dar todos los casos difíciles, su interés es resolverlos en el menor tiempo, lo tiene sin cuidado si acusa a dos inocentes en el proceso. Espósito debe engañar al juez para continuar la investigación. No recibe su apoyo para atrapar al verdadero culpable e incluso condena la acción de Espósito de acusar a Romano por abuso de poder, se burla de él afirmando que ha hecho una “quijotada”. El juez no quiere saber nada de esto porque está cómodo en su posición. Espósito emprende una lucha solitaria por la justicia contra los representantes corruptos del sistema judicial. Espósito tiene que pasar por encima de sus órdenes una y otra vez para conseguir el castigo merecido por Isidoro Gómez.

Pedro Romano es también un funcionario de la ley, pero no está interesado en atrapar al asesino, es un hombre que abusa del débil, sólo le importa el poder. En el juzgado busca la manera de congraciarse con el juez por lo que detiene a dos inocentes trabajadores e incluso ordena que los golpeen para obtener una falsa confesión. Los denigra por ser pobres, morenos e, incluso, a uno de ellos por ser extranjero. Su servilismo con el poder llega al punto de pasar de ser el protegido del juez a conseguir hacerse a un puesto en el gobierno de María Estela Martínez de Perón en el que usa su poder para vengarse de Espósito al liberar a Isidoro Gómez, sin importarle su culpabilidad en la violación y asesinato de Liliana Colotto. En sus palabras, “es una persona inteligente y de coraje, capaz de entrar en una casa y hacer lo que hay que hacer”. La justicia no es de su interés, es lo que afirma ante el reclamo airado de Espósito e Irene cuando declara que se trata de “una isla en el mundo y mientras ustedes se dedican a cazar pajaritos, nosotros estamos acá peleando en el medio de la selva”. Asegura que la justicia que ha condenado a un criminal como Gómez, caza pajaritos. Lo suyo es una burla a la ley, se esconde tras la falacia del patriotismo para satisfacer sus más siniestros deseos. Gómez, un homicida convicto y confeso, le es útil porque se dedica a torturar, desaparecer y asesinar opositores políticos. Estas acciones plantean la potencia del sinsentido que proviene del Poder que detentan estos funcionarios de la Ley. Las instancias que debieran sancionar y reconocer el cumplimiento de la tarea del héroe, no lo hacen.

Antes bien, premian al asesino no solo con su libertad sino con un permiso para continuar con su labor homicida.

Romano se opone tanto al deseo de Espósito de castigar al asesino, como al deseo de estar con Irene, le recuerda que no está a su altura. Ella no tiene nada que ver con él porque es un hombre mayor, sin título universitario, es solo un perito mercantil y se apellida Espósito, es decir, no tiene ni un nombre para ofrecerle. Ella, en cambio, es una joven abogada adinerada, es una Menéndez Hastings. Romano es una de las figuras más siniestras del relato, empieza trabajando en el sistema judicial como Espósito, pero asciende por encima de él gracias a sus prácticas corruptas. Más tarde, cuando Morales desaparece a Gómez, envía a sus hombres a asesinar a Espósito.

Espósito sufre una doble humillación frente a la mujer que desea, primero por Romano y al salir del despacho, por Isidoro Gómez quien los amenaza en el ascensor. Es una secuencia con un aire de pesadilla en la que después de hallar al culpable y encerrarlo en prisión, la misma ley corrupta lo libera ante la impotencia de Espósito, quien se ve a merced del asesino. Es humillado una y otra vez frente a Irene y en lugar de asistir a la realización de su deseo tras el cumplimiento de su tarea, asistimos a la brutal emergencia de lo real, de la amenaza de muerte a manos de un psicópata.

#### 5.4.2. Trayecto narrativo de Ricardo Morales

Sujeto: Ricardo Morales

Objeto de Deseo: Liliana Colotto

Obstáculo: muerte de Liliana

Oponente: Isidoro Gómez que abusa sexualmente de Liliana Colotto y la asesina.

En segunda instancia encontramos en Morales un segundo deseo, castigar con prisión perpetua al asesino.

Sujeto: Ricardo Morales

Objeto de Deseo: encontrar al asesino (Isidoro Gómez) y castigarlo con prisión perpetua

Obstáculo: la ley representada en funcionarios corruptos que no castigan al culpable porque no les interesa la justicia.

Oponente: Romano quien libera a Gómez para vengarse de Benjamín Espósito. Asimismo, Isidoro Gómez quien escapa de la justicia. Morales mismo cuando llama a casa de la madre de Gómez lo que alerta al asesino, quien logra escapar.

Aliado: Benjamín Espósito quien descubre al asesino. Pablo Sandoval quien le ayuda a encontrar a Gómez para arrestarlo. Irene quien logra la confesión de Gómez. Irene, Espósito y Sandoval mantienen la causa abierta. Finalmente, el inspector Báez quien investiga y participa en la detención del asesino.

Morales desea a Liliana Colotto se casa con ella y desea conformar una familia, pero Isidoro Gómez se opone a este deseo, busca vengarse de Liliana por haberlo despreciado, la sigue a Buenos Aires y la asesina. Ante la muerte de su esposa, Morales desea que el culpable de su violación y muerte sufra condena perpetua en prisión. En principio, espera que la justicia cumpla con su deber y encuentren al culpable, Benjamín Espósito lo visita en su casa, allí entre las fotografías de Liliana descubre a Gómez como culpable. Morales llama a casa de la madre de Gómez con el objetivo de localizarlo, el hombre huye al saberse buscado.

Morales dedica su tiempo a recorrer las estaciones del tren para atrapar a Isidoro Gómez. Todos los días durante un año, vigila las diferentes estaciones al salir de su trabajo, es un acto delirante porque no tiene ninguna razón para pensar que Gómez tome el tren. Incluso, al atrapar al asesino, Espósito le pregunta en qué tren viaja a la capital, Gómez actúa confundido por esta pregunta tan fuera de lugar, ante la insistencia de Espósito responde que no toma el tren, viaja en el autobús.

Es un hombre profundamente atormentado que busca la manera de hacer justicia por su esposa. No ha podido integrar el trauma de la muerte de Liliana, tampoco ha

sido capaz de encontrar otro objeto de deseo lo que convierte sus actos en algo enfermizo. Espósito mismo nos lo deja saber tras encontrarlo en las estaciones de tren cuando habla con Irene, le asegura que para Morales no corre el tiempo, “como si la muerte de su mujer lo hubiera dejado detenido en el tiempo para siempre”, está obsesionado, al punto de hacer su vida a un lado por buscar al asesino. Aunque Lilita sea un recuerdo que va perdiendo poco a poco, a Espósito le confiesa que se la va olvidando, que no sabe si es un recuerdo o el recuerdo de un recuerdo lo que le va quedando de ella.

Cuando Morales se entera de la captura y confesión de Gómez se siente aliviado, ya Espósito le ha asegurado que el asesino será condenado a prisión perpetua. No obstante, unos meses después de ser enviado a la cárcel, Isidoro Gómez es liberado por la intervención de Pedro Romano. Después de sostener un nuevo encuentro con Espósito sabe que no hay ninguna posibilidad de recibir ayuda por parte del sistema judicial. Morales, entonces, dedica su vida a castigar a Gómez, lo encierra en su propia casa donde construye una celda para el asesino. No desea olvidar lo sucedido y pasa el resto de su vida haciendo lo que no hizo el sistema judicial argentino con el asesino de su esposa.

Morales no puede esperar justicia de un sistema dominado por funcionarios ineptos como el juez Fortuna Lacalle objeto de burla de sus empleados -Sandoval, Espósito e Irene lo hacen firmar, sin que se dé cuenta, un documento en el que declara que es incapaz de ejercer actos de la vida civil-. La tarea investigativa de Espósito en el lugar del crimen es impuesta por el juez, no porque crea en sus capacidades para resolver el crimen, sino porque era su turno, su labor se limita a dar los turnos de las causas según llegan, sin importar su gravedad, y en firmar los documentos legales que sus empleados le preparan sin siquiera leerlos.

Aun peor es la intervención de Romano para quien la justicia es irrelevante. Es un asesino que se rodea de otros como él con la venia del gobierno para desaparecer enemigos políticos, es un ser vengativo y cruel en las más altas esferas del poder

ejerciendo la más atroz impunidad. Espósito se lo explica a Morales cuando le reclama que él le había asegurado prisión perpetua para el asesino, “esta gente la justicia se la pasa por el culo”, no hay nada que hacer, el hombre es intocable porque lo protegen funcionarios con el suficiente poder para burlar la ley. Morales no ve otra alternativa, debe hacer él, lo que la ley no alcanza, así dedica su vida a mantener en el encierro a Gómez.

No obstante, sus actos exceden aquello que puede considerarse justo o necesario en medio de circunstancias extremas. Su condena a Morales transgrede la ley jurídica, al mismo tiempo que la ley simbólica. La obsesión por castigar a Gómez, lo lleva a sacrificar su vida, infligiéndole una condena a Gómez que le niega su humanidad. Desde un inicio asegura que no está de acuerdo con la pena de muerte, pero sus razones no son humanitarias, él desea que el asesino reciba un castigo, lo más prolongado posible y se asegura de dárselo.

#### 5.4.3. Trayecto narrativo de Isidoro Gómez

Sujeto: Isidoro Gómez

Objeto de Deseo: Liliana Colotto

Obstáculo: Es rechazado por Liliana y ella se casa con Ricardo Morales

Oponente: Ricardo Morales

Isidoro Gómez desea a Liliana Colotto desde su adolescencia, pero ella no corresponde sus sentimientos. Liliana viaja a Buenos Aires y allí se casa con Ricardo Morales. Al enterarse de esta boda, emerge en Gómez un segundo deseo, violar y asesinar a Liliana Colotto en venganza por su desprecio.

Sujeto: Isidoro Gómez

Objeto de Deseo: vengarse de Liliana Colotto y escapar

Obstáculo: viaje a Buenos Aires, las fotografías que lo inculpan, las cartas enviadas a su madre, finalmente, su arresto.

Oponente: Benjamín Espósito que lo persigue para castigarlo por su crimen. Él mismo al confesar su crimen. Ricardo Morales quien lo castiga encerrándolo durante el resto de su vida en una celda que construye en su casa.

Isidoro Gómez viaja a Buenos Aires y asesina a Liliana Colotto. Después, es descubierto por Benjamín Espósito. Morales indaga con la madre del sospechoso por su paradero, por lo que Gómez huye durante un año. Al ser capturado -en el estadio gracias a las deducciones de Sandoval- es interrogado por Espósito e Irene, la estrategia es provocarlo subestimando sus posibilidades frente a una mujer como Liliana Colotto, finalmente, en medio de un arranque de ira confiesa su crimen.

Gómez es enviado a prisión donde cumple condena perpetua, sin embargo, allí empieza a trabajar para Pedro Romano espiando a jóvenes guerrilleros en el penal. Un tiempo después es liberado por la intervención de Romano quien se lo lleva a trabajar con él como integrante de un grupo que se dedica a perseguir y desaparecer enemigos del gobierno.

Un tiempo después, es golpeado y encerrado por Morales en una celda construida en su propia casa, allí va a permanecer por más de 20 años antes de que Espósito lo encuentre. Después de tantos años encerrado y condenado al silencio, Gómez sólo desea que Morales le hable.

#### 5.4.4. Trayecto narrativo de Irene Menéndez Hastings

Irene cumple un deseo principal que sólo va a aceptar y a realizarse tras veinte años de espera.

Sujeto: Irene Menéndez Hastings

Objeto de Deseo: Benjamín Espósito

Obstáculo: Diferencias sociales, jerarquía laboral, exilio de Espósito, el matrimonio suyo y de Espósito. Finalmente, el silencio de Espósito

Oponente: Romano que humilla a Espósito y atenta contra su vida. Esposo de Irene.

Irene proviene de una familia acomodada, desea casarse con su novio ingeniero y conformar una familia, asimismo, desea progresar en su carrera jurídica para lo que dedica su esfuerzo. Espósito se muestra como su verdadero deseo, pero que supone un obstáculo para sus metas en la vida. Su realización profesional y las expectativas que tiene su familia por ser miembro de la élite social. Incluso, se molesta con Espósito porque pasa por encima de su autoridad y debe recordarle que ella es la jefa y él es su subordinado. Irene asume la tarea de hacer justicia cumpliendo las normas, aunque ha decidido saltárselas por solicitud de Espósito para ayudar a Morales a atrapar al asesino de su esposa. De manera que firma documentos falsos para mantener abierta la causa y participa del interrogatorio de Gómez sin la presencia de su abogado e, incluso, consigue la confesión de Gómez por medio de una estrategia que podría resultar vulgar para una mujer de su condición.

Años después, Irene se convierte en jueza, pero aún se debate entre su deber como funcionaria del orden, como esposa, como madre y su deseo por Espósito. En una conversación con él le asegura que ella aún debe ir a trabajar todos los días, cumplir con su trabajo y “vivir con esto, que no sé si será la justicia, pero es una justicia, y al final del día tengo que volver a mi casa y vivir con mi marido, y con mis hijos que adoro, mi vida entera fue mirar para adelante, atrás no es mi jurisdicción”. En esta declaración es evidente que no se refiere sólo a su trabajo como jueza, tanto como sabe que la justicia en tribunales, no es la verdadera justicia, sabe que la vida con su esposo también es falsa, no es la que quiere vivir. A sus hijos los adora, pero a su esposo lo pone en el mismo nivel de un deber que tiene que cumplir.

Irene desea a Espósito, pero es una mujer que cumple también con la norma social, ella debe casarse con su novio ingeniero, formar una familia con alguien de su clase económica y no de la procedencia dudosa de Espósito, que es un descendiente de algún hijo sin padre, un heredero de la ilegitimidad familiar. Irene se divide entre sus

sentimientos por Espósito y lo que corresponde que haga de acuerdo con su posición social, familiar y profesional.

Años atrás, cuando Espósito solicita allanar la casa de la madre de Gómez, el juez se niega e Irene ignora su pedido de ayuda. Sin embargo, después se molesta con él por haber ido a espaldas suyas y por pasar por encima de su autoridad e incluso lo aleja con frialdad cuando él intenta acercarse. Irene le menciona a su novio, dice que ha usado su sonrisa irresistible con el juez para que deje atrás el asunto del allanamiento. Sin embargo, a la pregunta de Espósito sobre cuál es esa sonrisa porque no la conoce, ella responde que la usa con su novio como corresponde. Está claro que para Irene lo que corresponde es estar con su novio ingeniero, no con Espósito. No obstante, en reiteradas ocasiones, Irene intenta acercarse a Espósito, en la pelea con Romano se muestra preocupada por él, también le ofrece su apoyo para mantener la causa abierta e, incluso, lo presiona para que se encuentren fuera del juzgado y le exprese sus sentimientos. Finalmente, es ella quien le busca un lugar seguro para escapar de los asesinos enviados por Romano. Un exilio que termina con toda posibilidad entre ellos. Durante diez años estarán fuera de contacto, Irene cumple con el deber de una mujer en su posición. Se casa con el ingeniero, forma una familia y llega a convertirse en jueza.

Después de dos décadas cuando ya todo parece resuelto, ella lee la novela de Espósito y le reclama por qué no la llevó con él en el viaje, acepta que ha vivido un destino de mediocridad y desamor. Incluso, le ayuda a encontrar un final para su historia, una respuesta a la pregunta que Espósito se ha hecho durante veinticinco años “¿cómo se hace para vivir una vida vacía?, ¿Cómo se hace para vivir una vida llena de nada?”, lo acompaña a la oficina de registro para obtener la dirección de Ricardo Morales y encontrar la verdad. Solo entonces Espósito puede hablarle de sus sentimientos.

#### 5.4.5. Trayecto narrativo de Pablo Sandoval

Un trayecto narrativo interesante es el de Pablo Sandoval, el oficial segundo y amigo de Benjamín Espósito. Sandoval, en el filme, parece ser sujeto de ambas estructuras, tanto de la carencia como de la donación. En la primera su deseo es embriagarse sin ser molestado. En el segundo eje, Espósito ejerce como una clase de destinador de su subalterno a quien le entrega la tarea de ayudarlo a encarcelar al asesino de Liliana Colotto.

En la estructura de la carencia encontramos el siguiente esquema:

Sujeto: Pablo Sandoval

Objeto de Deseo: embriagarse hasta perder el control

Obstáculo: su trabajo en el juzgado

Oponente: su esposa Alejandra y su jefe Benjamín Espósito.

Bajo la estructura de la donación cambiaría así:

Sujeto: Pablo Sandoval

Destinador: su jefe Benjamín Espósito.

Objeto de Deseo: atrapar al asesino

Tarea: asistir a Espósito en la investigación para capturar al homicida

Obstáculo: su alcoholismo.

Oponente: Isidoro Gómez

Aliado: el escribano que le ayuda a descifrar las cartas de Gómez

Pablo Sandoval es empleado del juzgado, su superior directo es Espósito. Es un hombre inteligente, honesto y bromista que cree en la justicia. Le ayuda a Espósito a encontrar a Gómez. Sandoval desea embriagarse hasta perder la conciencia, pelear en los bares y olvidarse de todo. Según sus palabras, esa es su pasión, aunque lo tenga todo: una mujer que lo ama y un buen trabajo. Él busca esta forma de autodestrucción lenta. Su jefe y amigo, Benjamín Espósito le entrega la tarea de ayudarlo a esclarecer el asesinato. Sandoval consigue desentrañar las claves de las cartas enviadas por Gómez a su madre en las que descubre que su pasión es el fútbol, con lo que consiguen capturarlo en un partido del Racing Club del cual es

hincha. Es un amigo leal hasta el punto de sacrificar su propia vida cuando los asesinos enviados por Romano llegan a casa de Espósito. Sandoval se hace pasar por Espósito y muere intentando ocultar las fotografías que revelan la verdadera identidad de su amigo. Sandoval cumple un papel esencial en el descubrimiento del paradero de Gómez. Espósito se queda sin alternativas legales ante la negativa del juez de darle una orden de cateo para la casa de la madre de Gómez. En este momento, se ve obligado a acudir al único hombre leal y capaz de ayudarlo, su amigo y subalterno, Pablo Sandoval. Pero, antes, debe buscarlo en el bar, como lo hace cada vez que Sandoval se pasa de copas. Espósito siempre concurre en su ayuda, es su jefe, amigo y protector. Espósito le ofrece su auxilio una vez más, pero le solicita a cambio un favor. En las siguientes secuencias vemos a Sandoval irrumpiendo en casa de la madre de Gómez, ambos deben transgredir la ley jurídica para conseguir justicia. Sandoval, Incluso, transgrede la prohibición misma de Espósito de no robarse las cartas de Gómez y, gracias a ellas, logran encontrar al asesino.

Justamente, es Sandoval quien descubre las pistas para encontrar a Gómez en el estadio mientras este último asiste a un partido de su equipo favorito. Asimismo, en el estadio es quien persigue a Gómez por los pasillos, incluso, es atacado por él cuando intenta escapar. No obstante, es su acto final, el sacrificio de su propia vida a cambio de la de su amigo, jefe y protector el que lo configura como el héroe que en el momento apropiado adquiere toda su dignidad al hacer lo necesario cuando se precisa. Atrás queda el personaje jocosos, el borrachín bromista cuyos errores los dejan al descubierto ante sus superiores. No obstante, en este sentido, cumple también un papel importante al ser el contrapunto humorístico de los momentos más brutales y dramáticos del filme.

#### 5.4.6. Trayecto narrativo de Liliana Colotto

Trayecto narrativo corto, pero importante el de la joven maestra recién casada que muere a manos de Isidoro Gómez y cuyo crimen es investigado por Espósito.

Sujeto: Liliana Colotto

Objeto de Deseo: Ricardo Morales (desea conformar una familia)

Obstáculo: su muerte

Oponente: Isidoro Gómez

Liliana Colotto desea conformar una familia con Morales, pero es asesinada por Isidoro Gómez quien estuvo enamorado de ella desde la infancia. Liliana viaja desde la provincia hacia Buenos Aires a ejercer su carrera de maestra, allí conoce a Ricardo Morales empleado de un banco. Después de una corta relación, se casan, planean su futuro, sus primeras vacaciones y la llegada de sus hijos, su felicidad es interrumpida por Isidoro Gómez quien la viola y la asesina en su propia casa. Este acto desencadena la búsqueda del asesino por parte de Espósito y por su viudo Ricardo Morales quien al no encontrar justicia en el sistema legal, decide encerrar a Gómez en una celda construida en su casa y donde lo mantiene preso por más de dos décadas en completo aislamiento y silencio.

#### 5.5. Cruce de los trayectos narrativos

Los trayectos narrativos de los diversos personajes, principales y secundarios establecen algunas características generales de la obra a partir de los deseos y conflictos que se presentan entre los mismos. Los cuestionamientos que surgen sobre estos entrecruzamientos pueden arrojar luces a lo sucedido: ¿dónde se cruzan las fábulas particulares de los personajes? y ¿cuáles son los actos de un personaje que repercuten en el trayecto narrativo del otro? Es a partir de estas preguntas que encontramos los momentos cruciales del relato.

Las fábulas de los dos personajes principales, Benjamín Espósito y Ricardo Morales empiezan a encontrarse a partir de la llegada de Espósito a la escena del crimen, allí irrumpe en la vida del empleado judicial este caso que tiene consecuencias insospechadas en su futuro y deja su huella veinte años después de ocurrido.

Este encuentro rompe su tranquilidad porque es un acto tan atroz que le cuesta comprenderlo. De inmediato, olvida sus preocupaciones laborales y deja de insistir en que el caso no es suyo, unos segundos antes, le suplicaba a Báez que intercediera ante el juez porque la causa le tocaba a Romano. Frente a la tragedia que tiene ante sus ojos es absurda su objeción. Incluso acompaña a Báez hasta el banco para notificar al reciente viudo lo ocurrido con su esposa.

Ricardo Morales, por su parte, era un joven recién casado, profundamente enamorado de su esposa. Su felicidad termina cuando Espósito se presenta en el banco para notificarle la muerte de Liliana. En ese momento, comienza una estrecha relación entre ambos hombres, el investigador desea ayudar al viudo y cruza los límites de su deber como empleado judicial hasta afectar su propia vida y seguridad.

La pelea de Espósito con Romano es uno de esos momentos que definen el destino de todos. Tiene graves consecuencias tanto para la vida de Morales como para la de Gómez, sin dejar de tener consecuencias relevantes para el mismo Espósito. Sus acciones contra Romano lo presentan ante Irene como un hombre íntegro, defensor de dos inocentes oprimidos que merece su admiración. Asimismo, se logra la identificación de Gómez como el culpable del asesinato cuando Espósito acude a casa de Morales para informarle lo sucedido con los albañiles. Sin embargo, es Morales quien causa la huida de Gómez al llamar a casa de la madre del sospechoso en un intento por localizarlo.

La huida de Gómez obliga a Espósito a acudir al juez para continuar la investigación. Esta secuencia abre nuevas bifurcaciones generadas a partir de la negativa del juez, quien no emite una orden de cateo para la casa de la madre de Gómez. Por una parte, Espósito debe acudir a Sandoval para que lo acompañe al pueblo de Gómez, allí entran a la casa de la madre de este último y Sandoval se roba unas cartas que el hijo le ha escrito. Estas cartas llevan a la detención de Gómez en un estadio de fútbol, cuando Sandoval logre descifrar el fanatismo del asesino por el Racing Club de Avellaneda. Sandoval descubre que ese equipo apasiona a Gómez y llega a la

conclusión de que una persona puede cambiarlo todo, menos su pasión, de esta forma saben dónde encontrarlo. El arresto, finalmente deriva en la confesión del asesino.

El otro conflicto originario a partir de la negativa del juez a otorgar la orden de cateo, es su consecuente regaño al enterarse de que Espósito y Sandoval han incumplido su orden. Irene discute con Espósito porque ha pasado por encima de su autoridad, le recuerda que ella es la jefa y él su subalterno. Esta riña entre ellos, la lleva a tratarlo con frialdad, a hablarle de su novio e, incluso, a comprometerse en matrimonio. Esta misma secuencia, que parece cerrar toda posibilidad entre ellos, concluye con la orden de cerrar la causa de Morales.

Una vez cerrada la causa, Espósito se encuentra por casualidad con Morales en la estación del tren, allí se entera de que el viudo vigila desde hace un año las estaciones con la esperanza de encontrar a Gómez. Este encuentro tiene efectos directos en la fábula de Espósito cuando este último solicita la ayuda de Irene su para reabrir el caso. Irene malinterpreta la situación y cree que Espósito va a confesarle sus sentimientos, de manera que es ella quien termina por exponer sus verdaderos deseos ante el espectador.

Otro conflicto que surge tras la pelea de Espósito con Romano es la liberación de Gómez de la prisión por el deseo de venganza de este funcionario corrupto. Espósito es humillado por Romano cuando acude en compañía de Irene a reclamarle. Le recuerda su condición inferior frente a ella por su posición socioeconómica y laboral. No terminan allí las humillaciones y al salir del despacho se encuentran con Gómez en el ascensor, en una secuencia aterradora en la que somos testigos del sinsentido de esta historia cuando al llegar el momento de sancionar la tarea cumplida de Espósito lo que ocurre es la confirmación de que no hay posibilidad de justicia. Están a merced de una ley siniestra dominada por funcionarios corruptos que se sirven de asesinos y violadores como Isidoro Gómez.

Ante esta situación, Morales entiende que el homicidio de su esposa quedará en la impunidad.

La humillación sufrida por Espósito lo lleva a distanciarse de Irene, ella toma la iniciativa y lo presiona para que le revele sus sentimientos. Finalmente acuerdan un encuentro fuera del juzgado para hablar.

Cuando Morales se entera de que Gómez no será castigado por el asesinato de Liliana, se abre un nuevo conflicto. El viudo secuestra a Gómez y lo encierra en una celda que ha construido en su casa. La desaparición de Gómez deriva en el ataque en casa de Espósito por parte de un grupo de asesinos enviados por Romano. Allí encuentran a Sandoval y es asesinado en lugar de Espósito. Mientras tanto, el encuentro acordado entre Irene y Espósito fuera del despacho para hablar de su relación queda frustrado por este acontecimiento. Espósito debe huir de Buenos Aires, lo que nos lleva de regreso a la secuencia de la despedida de Irene en la estación del tren -el flashback con el que comienza el filme- que es, a su vez, uno de los inicios frustrados de la novela que escribe Espósito.

A partir de entonces todos los acontecimientos del presente llevan al desenlace del filme cuando Irene lee la novela que ha llegado hasta esta despedida, y lo interroga sobre cómo acaba. Espósito responde que no sabe cómo terminarla porque no conoce el final. Es interesante que, ante la pregunta de Irene, su respuesta no se refiere a la causa de Morales, sino a la historia de amor interrumpida que comparte con ella. Le habla de los diez años que pasó fuera de Buenos Aires, de la boda de Irene y de los hijos que tuvo con su marido mientras Espósito estuvo lejos. Ella, por su parte, menciona el regreso de Espósito casado con una chica de Jujuy, una mujer a la que, según Espósito, nunca pudo querer. Después, la conversación retorna a lo sucedido con la causa de Morales. Él le insiste en que quiere saber la verdad. Por lo que busca la dirección del viudo, llega hasta su casa y encuentra a Gómez prisionero.

En cuanto aparece Morales convertido en un anciano, aislado del mundo, viviendo en el campo en completa soledad sin haber logrado rehacer su vida, se hace evidente que sigue obsesionado por su esposa muerta, hay algo retorcido en esa devoción que muestra por ella veinticinco años después de su muerte. Espósito mira sorprendido la fotografía que adorna el estante superior de la biblioteca de Morales como un altar a la difunta. Como lo ha declarado antes, tal parece que la vida del viudo se detuvo en esa muerte, Espósito sabe que no se resignó ante la injusticia sufrida, no pudo seguir viviendo con el asesino de su esposa libre, así descubre el acto demencial de Morales al sacrificar su propia vida para castigar a Gómez. Morales cumple su deseo de encerrar a Gómez en prisión perpetua y, con su sacrificio, libera a Espósito quien puede construir un futuro junto a Irene.

Este cruce de las fábulas de Espósito y Morales cambia para siempre la vida de ambos. Espósito le anuncia al viudo la muerte de Liliana, una noticia que destruye su futuro y le da un giro a su destino cuando ve frustrado su deseo de encontrar justicia. Por su parte, Espósito pierde a su mejor amigo, vive en el exilio durante diez años y tiene que decirle adiós a Irene sin encontrar el valor de confesarle sus sentimientos. Esta despedida los va a distanciar durante veinte años.

Las fábulas individuales de los otros personajes también se cruzan en momentos determinantes en sus recorridos narrativos. El momento más relevante para Espósito es la llegada de Irene como nueva secretaria al juzgado, veinticinco años después, cuando Irene ya jueza le pregunta qué fue en lo que más veces pensó durante esos años y viene a su mente esa imagen de una joven Irene vestida de rojo y con una sonrisa en los labios. A partir de entonces, su vida será un cúmulo de encuentros y desencuentros como consecuencia directa de los acontecimientos desencadenados por el crimen de Liliana Colotto y la causa de Morales. Como resultado de la pelea con Romano, la obstinación de Espósito por encontrar al culpable y la obsesión de Morales con su esposa muerta, su relación será casi imposible.

Por su parte, las fábulas de Morales y Gómez se cruzan cuando este último viola y asesina a Liliana Colotto, luego volverán a encontrarse cuando Gómez es liberado de la prisión y Morales lo secuestra para mantenerlo encerrado en una celda construida en su propia casa. La vida de ambos está ligada para siempre y ambas se quedarán anuladas a partir de este crimen cometido por Gómez.

Las dos fábulas de Sandoval y Espósito están unidas hasta la muerte del primero, Espósito se exilia en Jujuy y se aleja de Irene. Ese momento cuando los hombres que interrogan a Sandoval preguntan “¿sos Espósito o no sos Espósito?”, la respuesta afirmativa de Sandoval le salva la vida, sin embargo, lo deja sumido en la vergüenza por haber huido, por causar indirectamente esa muerte al insistir en resolver la causa y al granjearse un enemigo como Romano, pero sobre todo por no atreverse a vivir la vida que desea al lado de Irene, con lo que el sacrificio de su amigo resulta en vano.

Espósito rememora la muerte de Sandoval cuando visita a Morales. El viudo se entera del sacrificio de este hombre, sabe que Espósito no se irá sin descubrir la verdad, por ello, confiesa el supuesto asesinato de Gómez en venganza por el crimen de Liliana. Esta muerte, se torna en un punto de inflexión en la vida de todos los personajes involucrados. Sandoval ofrece heroicamente su vida por la de su amigo. Espósito debe exiliarse, pierde a su leal amigo y a la mujer que ama. Irene pierde su última posibilidad con Espósito, se resigna a un matrimonio de rutina y desamor. Morales sacrifica su vida para obtener lo que la ley le niega. Finalmente, Gómez es castigado por el resto de su vida, es negado como ser humano al ser condenado al encierro y al silencio.

Espósito se convierte en cómplice de Morales cuando le confiesa que asesinó a Gómez. Después, cuando descubre que ha mantenido al asesino prisionero durante veinte años, no sabemos si guarda el secreto del viudo, pero podemos aventurar una respuesta positiva, dado que esta revelación clausura el relato del crimen que Espósito escribe y desencadena el final de la historia de Irene y Espósito en el

presente. Por una parte, se descubre que el crimen no ha quedado en la impunidad. Por otra parte, asistimos a la liberación de Espósito al saber la verdad. Ahora puede terminar su relato y recuperar su vida al afrontar sus sentimientos por Irene.

#### 5.6. Estructura narrativa: tareas y deseos

Presentamos los recorridos narrativos de los personajes en dos bloques diferenciados por las tareas y deseos. Asimismo, en cada bloque proponemos dos ejes de cada uno: dos tareas importantes y dos carencias.

Los ejes de las tareas son los de **averiguar la verdad** y el de **hacer justicia**. En el bloque de las carencias están los ejes de **El deseo por Irene** y el de **El deseo por Liliana**. Esta fórmula nos permite ver cómo se vincula cada personaje con los ejes señalados.

A continuación presentamos un esquema del funcionamiento de los dos ejes, tanto el de la donación como el de la carencia con el objeto de ofrecer una mejor visualización de las peculiaridades de esta estructura narrativa. De esta manera, puede apreciarse que estamos ante un relato simbólico con ciertas complejidades narrativas en la forma en que se estructuran los deseos y las tareas de los personajes.

La tarea principal de Espósito es **averiguar la verdad**, para hacer justicia por el homicidio de Liliana. También escribe su novela para poder cumplirla:

**Hacer justicia: sujetos que asumen la tarea:** Espósito (fracaso parcial porque logra descubrir a Gómez como el asesino y encarcelarlo, pero es dejado en libertad. Espósito le sugiere a Morales hacer justicia por su propia mano); Morales (cumplimiento mediante el autosacrificio. La carencia de Liliana se transforma en deseo de hacer cumplir la condena). **Ayudantes:** Sandoval (descifra las cartas y persecución de Gómez en el estadio); Irene (reabre la causa y obtiene la confesión); Morales (presiona a Espósito para reabrir la causa), el juez (le da el caso como tarea

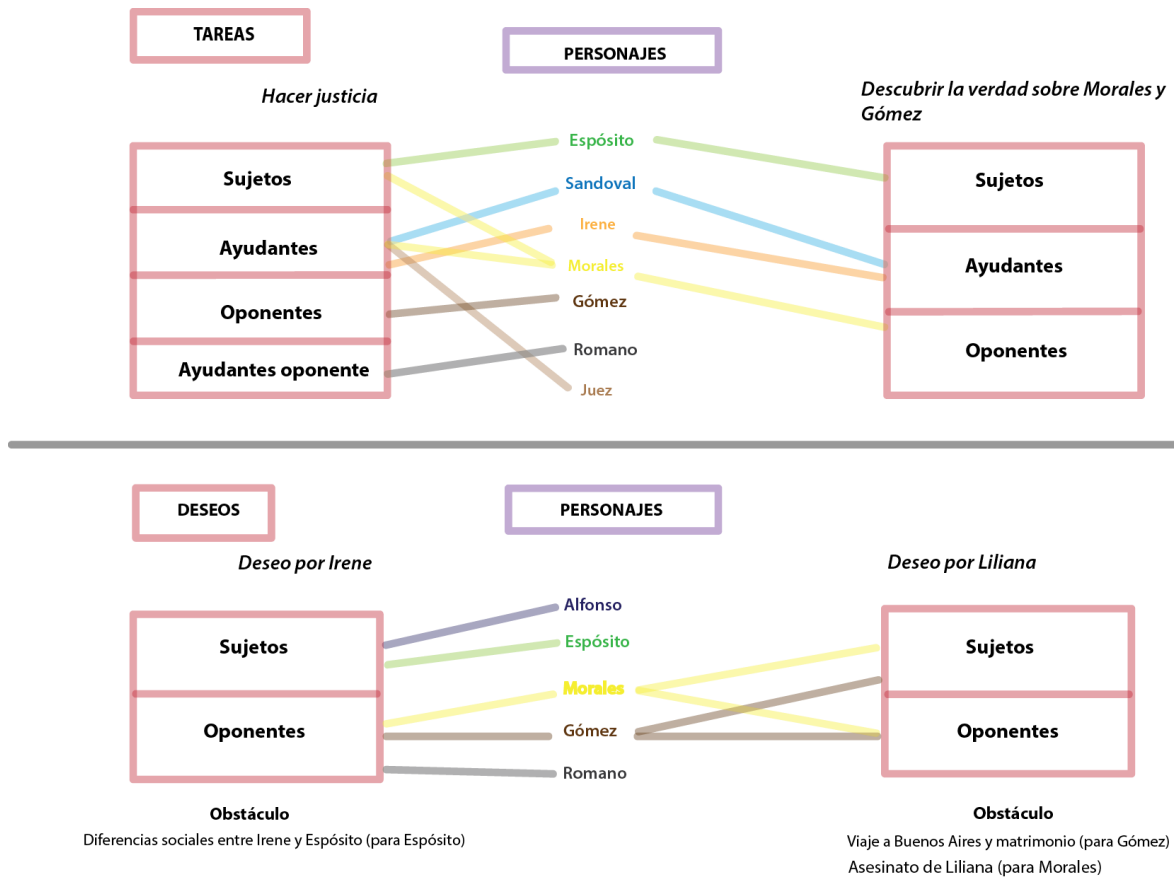
laboral). **Oponente:** Gómez. **Ayudantes del oponente:** Romano (al culpar a los inocentes, luego al liberar a Gómez); Morales cuando llama a casa de la madre de Gómez.

**Descubrir la verdad de lo sucedido con Morales y Gómez: sujetos que asumen la tarea:** Espósito. **Ayudantes:** Sandoval (se sacrifica para salvar la vida de Espósito); Irene (le entrega la máquina, le sugiere un comienzo del relato, le provee la dirección de Morales). **Oponente:** Morales (intenta ocultar que tiene encerrado a Gómez).

**El deseo por Irene: sujetos:** Alfonso (novio y luego marido de Irene); Espósito. **Obstáculo:** Diferencias sociales entre Irene y Espósito. **Oponente del deseo de Espósito:** Gómez (su liberación obliga a la separación de Espósito e Irene); Romano (libera a Gómez y humilla a Espósito al recordarle que es inferior social y laboralmente); Morales (al secuestrar a Gómez desencadena el ataque a Espósito en el que asesinan a Sandoval y, por ello, el primero debe huir).

**El deseo por Liliana: sujetos:** Gómez (deseo aniquilador); Morales. **Obstáculo:** Viaje a Buenos Aires y matrimonio (para Gómez). **Oponente del deseo de Morales:** Gómez que destruye al objeto de deseo. (La carencia de Liliana Morales la transforma en deseo de hacer cumplir la condena a Gómez).

### 5.6.1. Esquema de estructura narrativa por deseos y tareas



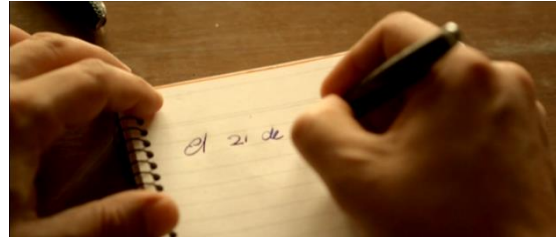
### 5.7. Breve descripción de la estructura simbólica en *El secreto de sus ojos*

*El secreto de sus ojos* es el relato de un sujeto configurado por el eje de la carencia tanto como por el de la donación, como ya lo expusimos en los trayectos narrativos y los esquemas presentados en el apartado anterior. A continuación, describimos su estructura en el orden de la trama y, considerando sus momentos narrativos más relevantes en relación con la tarea y el deseo de su personaje principal, Benjamín Espósito para identificar ciertos rasgos relevantes de su estructura narrativa como un relato simbólico.

## Benjamín Espósito: el inicio de su relato

Benjamín Espósito, jubilado de un juzgado de instrucción criminal de la ciudad de Buenos Aires, decide escribir una novela en la que relata un crimen que investigó hace más de veinte años.

La principal tarea de Espósito es descubrir la verdad sobre lo ocurrido con los involucrados en ese crimen, que lo obsesionó durante dos décadas, y para hacerlo, escribe su novela. Sólo así, podrá cerrar esta historia y empezar una vida junto a Irene, una mujer de la que ha estado enamorado en silencio durante los largos años que trabajaron en el juzgado.



El filme inicia cuando Espósito intenta escribir las primeras páginas de su novela, todas las hojas terminan en el cesto de la basura. En medio de la noche despierta y escribe en su libreta la palabra Temo. A la mañana siguiente, visita a Irene Menéndez Hastings antigua secretaria de su juzgado, convertida en jueza en la actualidad, y le comunica su intención de narrar el crimen. Ella le entrega una antigua máquina de escribir a la que le falta la tecla A, pero también le ofrece un inicio para su relato al interrogarlo por el recuerdo que más perduró en su mente durante todo este tiempo.



Accedemos a este recuerdo de Espósito cuando en la mañana del año 1974, el juez Fortuna Lacalle entra acompañado de Irene para presentarla como la nueva

secretaria, una joven recién recibida de abogada de la Universidad de Harvard. Espósito queda fascinado con Irene, ella, sin embargo, deja clara su condición superior al corregir la pronunciación de su apellido porque es escocés y precisar que no estudió en Harvard, como ha afirmado el juez, sino en Cornell<sup>95</sup>. De esta manera se establece un motivo nuclear del relato, Irene es una mujer fuera del alcance de Espósito que descende de una familia prestigiosa y aunque es mucho más joven que él, no sólo es abogada, también es su nueva jefa.



La tarea es entregada

Espósito recuerda constantemente la llegada de Irene al juzgado, pero este hecho no tiene que ver con la historia del crimen que trata de escribir. Nuevamente Irene lo auxilia, le sugiere empezar por el principio. De esta manera, veremos lo sucedido décadas atrás, cuando, poco tiempo después de conocerla, un subalterno de la secretaría 19 entra para anunciar un crimen que acaba de ser notificado al despacho. Espósito es enviado por el juez a la escena del crimen contra su voluntad, dado que era el turno de su colega Romano de la secretaría 18. Esta orden del juez, le resulta una tarea laboral indeseada e injusta y así se lo comunica al inspector Báez, oficial a cargo de la escena del crimen.



---

<sup>95</sup> La más grande de las ocho universidades estadounidenses (entre ellas Harvard) que conforman la Ivy League reconocidas por su excelencia educativa, pero también por su selectivo proceso de admisión y como universidades de la élite.

No obstante, al ingresar al cuarto donde yace el cadáver desnudo de Liliana Colotto, Espósito se muestra conmovido por ese atroz crimen. Liliana era una joven maestra recién casada con un humilde empleado bancario. Espósito decide acompañar al Inspector Báez a ver a Ricardo Morales para comunicarle que su esposa ha sido violada y asesinada.



### Un héroe surge ante el falso héroe

Al poco tiempo, Romano, colega de la otra secretaria, irrumpe en el despacho para informarles que ha encontrado y capturado a los asesinos, dos albañiles que trabajaban cerca de la vivienda de Liliana Colotto. Espósito se dirige a la Comisaría y allí se encuentra con que los detenidos han sido golpeados por orden de Romano con el objeto de conseguir una falsa confesión. Espósito regresa a Tribunales y pelea con Romano frente a todos, además, lo denuncia por apremios ilegales contra los dos inocentes. Irene presencia el altercado, se muestra preocupada por Espósito y apoya sus acciones.



### La mirada del asesino: las fotografías

Esa misma noche, revisa en su casa el expediente del homicidio y se acerca a la casa de Morales para informarle lo ocurrido con los albañiles. Morales le enseña algunos álbumes familiares de su esposa, entre las fotografías Espósito descubre a

Isidoro Gómez como el asesino. El joven es un antiguo vecino de Liliana en su pueblo de origen, quien aparece mirándola obsesivamente en cada imagen. Espósito se reconoce en esa mirada cargada de deseo porque él mismo ha observado así a su joven jefa Irene Menéndez Hastings. Dato que va a establecerse más adelante cuando ella le muestre algunas fotografías de su compromiso matrimonial con un joven ingeniero en las que aparece Espósito observándola de forma similar a la de Gómez.



### La huida del culpable

Espósito y el Inspector Báez tratan de localizar a Gómez, pero su madre lo ha puesto sobre aviso, el sospechoso abandona su empleo y vivienda. Báez se muestra molesto con Espósito por su falta de pericia investigativa, también se siente frustrado por no descubrir él mismo a Gómez en las fotografías. El inspector es un hombre maduro con experiencia en la investigación policial y conocimiento de la mente criminal. Apoya a Espósito en las pesquisas y en la captura del asesino.



### La prohibición

Dada la huida de Gómez, Espósito solicita ante el juez una orden para buscar pistas en la casa de la madre del sospechoso, pero éste se la niega, Irene tampoco le presta ayuda. Espósito busca apoyo en su subalterno y amigo, Pablo Sandoval,

para irrumpir en la casa de la mujer. Sandoval, es el oficial pre-primero del juzgado, un hombre inteligente, leal y bromista, aunque con una debilidad por el alcohol. Ambos entran a escondidas a la casa y encuentran la correspondencia que Gómez le ha enviado a su madre, no obstante, son descubiertos por culpa de Sandoval y reciben una fuerte reprimenda del juez.

Irene también se molesta con Espósito porque ha pasado por encima de su autoridad y le recuerda que él es sólo su subalterno. Más tarde, llama a Espósito a su despacho para informarle que ha solucionado todo con el juez, aprovecha para ordenarle cerrar el caso por falta de pistas. Espósito intenta un acercamiento, pero Irene lo rechaza al mencionar a su novio con el que se compromete una semana después.



Reabrir la causa: conflicto entre la tarea y el deseo

Un año después del crimen, Espósito se encuentra con Morales en la estación de trenes. Él vigila todos los días las diferentes estaciones en busca de Gómez. Espósito habla con Irene para reabrir el caso, ella malinterpreta la situación y cree que va a confesarle sus sentimientos, al darse cuenta de su error, se muestra molesta con él. Otra vez, las miradas revelan los verdaderos sentimientos de los personajes, ahora es Irene quien contempla a Espósito con el deseo en sus ojos, mientras Espósito describe los ojos llenos de amor de Morales. Irene se debate entre actuar como corresponde de acuerdo con su posición profesional y social o dejarse llevar por sus sentimientos. Sabe que debe actuar de acuerdo con la ley jurídica, pero cede ante la petición del hombre al que desea, entiende el compromiso de Espósito con un hombre enamorado que ansía llevar ante la justicia al asesino de su esposa. Sabe de las miradas a las que Espósito se refiere, sabe que la suya

es una búsqueda de justicia y, en el fondo, lo admira por cumplir su deber. A partir del encuentro con Morales, Espósito asumirá la tarea de hallar al asesino como su tarea.



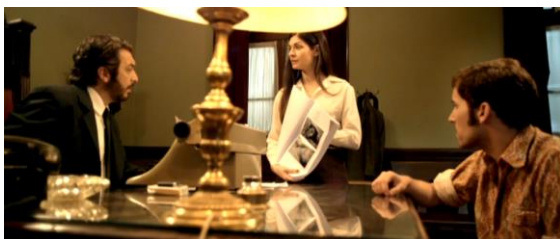
### Captura del culpable: su pasión y su carencia

Finalmente, Irene accede a reabrir la causa, aunque para ello, debe falsificar documentos legales que hagan parecer que la investigación nunca fue cerrada. A continuación, Pablo Sandoval descubre cómo encontrar al asesino gracias a las cartas robadas en casa de la madre de Gómez. El leal ayudante de Espósito tiene experiencia y entiende las pasiones humanas, confronta a su amigo con su deseo más profundo, aunque sabe que Irene va a casarse, no puede olvidarla, como él mismo no puede o no quiere dejar de ir al bar y beber hasta perder el control, aunque se juegue su empleo y su matrimonio. Descubre también que la mayor pasión de Gómez es el equipo Racing de Avellaneda porque en sus cartas no para de hablar de los jugadores del cuadro futbolístico, por lo que van al estadio a buscarlo. Después de un mes de asistir a diversos encuentros futbolísticos, finalmente capturan al homicida después de una corta persecución.



## La confesión

En el juzgado, Irene discute con Espósito por saltarse el debido proceso con el acusado, además, le recuerda que no tiene pruebas de que Gómez haya cometido el crimen. Durante la discusión, Irene pierde un botón de su camisa cuando Espósito trata de detenerla en el pasillo. Espósito entra al despacho del Juez para interrogar a Gómez. Después de tomar sus datos generales, le aclara que está acusado del homicidio de Liliana, el joven niega ser el responsable. Irene entra al despacho y mientras habla con Espósito descubre a Gómez observando su pecho por la abertura que deja el botón roto. Irene al percatarse de esta mirada lasciva empieza a interrogar a Gómez para conseguir su confesión. Se le ocurre como estrategia subestimar su masculinidad, le advierte a Espósito que el joven no pudo haber cometido el homicidio porque sus características físicas se lo impiden. Así, continúa menospreciando su contextura delgada, su baja estatura y al mismo tiempo resalta lo hermosa, alta y saludable que era Liliana. Concluye que Gómez jamás podría tener una oportunidad con una mujer así. El asesino cae en la trampa y lleno de ira confiesa el crimen.



### Gómez: la fechoría de un ser en carencia

Isidoro Gómez es un hombre que no acepta una humillación, mucho menos si proviene de la mujer que ha deseado desde la adolescencia, al sentirse rechazado porque Liliana se casa con un hombre que acaba de conocer, decide tomarla por la fuerza y asesinarla. Su deseo por ella, se transforma en deseo de venganza. Cuando Irene lo confronta, Gómez nuevamente se encuentra frente a una mujer inalcanzable que pone en duda su hombría, esta vez de forma directa, el resultado es inevitable, su única forma de expresión es la violencia, su reacción es golpear a

Irene y jactarse de su delito porque en su retorcida forma de demostrar su masculinidad, él toma lo que desea o lo destruye.



La tarea es cumplida, pero no hay reparación, reina el sinsentido

Después de la confesión de Gómez, Espósito busca al viudo en la estación del tren para darle la buena noticia de que el asesino confesó e irá a prisión. Morales lo abraza agradecido. Algunos meses después, mientras Morales toma un café en su casa y mira la televisión, se conmociona por algo visto en la pantalla. Después, toma el teléfono para llamar a Espósito, quien se sorprende cuando reconoce a Gómez entre el grupo de guardaespaldas de la presidenta de la República, María Estela Martínez de Perón, en la alocución que transmiten por la televisión.



Al día siguiente, Irene y Espósito visitan a Romano en su despacho para exigirle explicaciones por la liberación de Gómez. El exfuncionario del juzgado trabaja ahora para el gobierno y está a cargo de un grupo parapolicial dedicado al exterminio de enemigos políticos. Espósito sabe que Romano ha decidido vengarse de él liberando a Gómez. Es un hombre que desea el poder y está dispuesto a usar cualquier medio para conseguirlo. Tiempo atrás, Espósito truncó sus ambiciones en el juzgado, pero ahora se encuentra en una posición superior, y en un lugar en el que puede dar rienda suelta a su sadismo al ordenar desaparecer, torturar y

asesinar enemigos políticos porque está bajo el amparo del Estado. Romano se vanagloria de sus actividades al margen de la ley, asegura que la justicia es una isla en el mundo, pero él está en el mundo afrontando las amenazas reales al gobierno. Considera que Gómez es un hombre capaz porque está a la altura de las actividades criminales que le ordena.



Espósito e Irene entienden la situación, Romano tiene el poder para actuar con impunidad. Romano humilla a Espósito frente a Irene, lo confronta con sus peores miedos, lo que ya ha sido enunciado de diferentes formas, él no está a la altura de Irene, no puede ofrecerle nada porque no es nadie, no tiene un apellido, su condición económica, profesional y social es inferior. Romano llega todavía más lejos y le recuerda que ella es intocable, pero él, no. Espósito e Irene se retiran cabizbajos, entran al ascensor y antes de que la puerta se cierre, Isidoro Gómez detiene el elevador e ingresa junto a ellos, acto seguido, saca su arma y la amartilla, se mantiene en silencio, pero los mira desafiante al salir.



Espósito resulta doblemente humillado, por un lado debe aceptar la liberación del asesino como venganza por parte de un funcionario corrupto, pero además, es ridiculizado por sus sentimientos hacia Irene. Sabe que no puede hacer nada, ha llevado a cabo su tarea, pero todo su esfuerzo, su búsqueda de justicia no fue recompensada e, incluso, se ve amenazado por dos criminales despiadados que actúan impunemente.



Espósito le informa a Morales que el crimen de su esposa quedará impune. Morales le reclama que cumpla su promesa de enviar a Gómez a prisión perpetua. Espósito le insinúa hacer justicia por su propia mano, pero Morales rechaza esa posibilidad. El viudo no está de acuerdo con la pena de muerte, considera que lo justo es encerrar de por vida al asesino para que sus días estén llenos de nada. Morales, tal como Espósito, ve arruinada su búsqueda de justicia y también sufre una doble frustración. Primero pierde a su esposa a manos de un despiadado asesino, cuando su mayor deseo era pasar el resto de su vida junto a ella. Después, ve cómo su deseo de castigar al asesino se viene abajo por la intervención de un funcionario hambriento de poder y vengativo.

Una nueva agresión requiere el sacrificio de un héroe y la huida del otro

Días después, Irene se acerca a Espósito, ella le asegura que no es intocable, toma la iniciativa y lo invita a verse fuera de la oficina. La noche del encuentro, Espósito debe buscar a Sandoval, que se ha visto envuelto en una pelea, en un bar cercano. Espósito lo lleva a su propia casa, mientras sale en busca de la esposa de su amigo, al regreso lo encuentra asesinado en el dormitorio.



Espósito debe exiliarse en Jujuy porque teme por su vida. Irene lo despide en la estación del tren, ella ha hecho los arreglos necesarios para el nuevo trabajo de Espósito lejos de Buenos Aires. Otra vez, Espósito ve hundirse sus posibilidades

con Irene y pierde todo lo que le importa. Su amigo ha muerto, pero además, debe abandonar su empleo, su ciudad y a su familia.



Veinte años después, Irene está en casa de Espósito, lee la novela sentada en un sofá. Espósito quiere saber su opinión, ella habla de la despedida en la estación del tren, le pregunta por qué no la llevó con él en su exilio, pero Espósito calla, no puede responder a su pregunta. La conversación gira en torno a lo ocurrido a su regreso de Jujuy. Después de diez años lejos, encuentra a Irene casada y con dos hijos. Espósito también se ha casado, pero se divorcia unos años después. Ambos continúan trabajando en el juzgado hasta su jubilación.

#### La búsqueda de la verdad

Irene pregunta por el final de la novela. Espósito le confiesa que necesita saber la verdad de lo ocurrido con Morales y Gómez. Se lo ha preguntado desde hace veinticinco años y, aunque ha intentado dejar todo atrás, no lo ha conseguido. Irene le ayuda a encontrar la dirección de Morales. Espósito viaja a la provincia y encuentra al viudo. Morales lee la novela, le aconseja que lo olvide todo, pero él mismo parece haberse quedado detenido en el tiempo, nunca rehízo su vida al lado de otra mujer. Espósito lo presiona para saber qué pasó con Gómez después de su liberación. Se alteran y Morales le pide que se marche de su casa. Espósito se disculpa y le relata lo sucedido en su apartamento la noche en que asesinaron a Sandoval. Asegura que no fue Gómez, porque él los conocía a los dos, habría esperado a Espósito para matarlo. Además, las fotografías de Espósito estaban volteadas sobre un mueble, por ello concluye que Sandoval se hizo pasar por él y las escondió para salvarlo.



Pablo Sandoval hizo el máximo sacrificio por su amigo, fue su fiel ayudante, su leal escudero, fue determinante en la captura de Gómez porque descubrió cuál era su pasión y su debilidad, finalmente, muere para proteger a Espósito. Es el personaje más transparente, al que solo le importan dos cosas en la vida, la primera, su pasión por el alcohol, ir al bar y beber hasta la ebriedad; la segunda, respaldar a su jefe y amigo, quien lo auxilia cada vez que necesita ayuda.

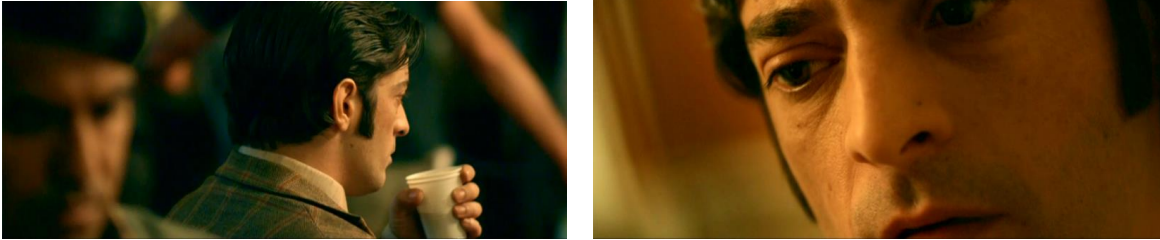


Espósito recuerda que las últimas palabras de Sandoval fueron para afirmar que iban a atrapar al asesino, por ello, le asegura a Morales que si Gómez está vivo, él lo va a atrapar. Al escuchar estas palabras, Morales sabe que Espósito va a insistir en buscar la verdad, entonces le confiesa que mató al criminal. Estaba seguro de que trataría de asesinar a Espósito, así que vigiló su casa por varios días hasta que Gómez apareció por allí, lo siguió y esa noche lo atacó a la salida de su casa. Lo llevó a las afueras de la ciudad para asesinarlo, le disparó cuatro veces en el baúl del auto y lo enterró. Nadie preguntó por él.



Espósito abandona la casa de Morales, en el camino recuerda sus conversaciones sobre la pena de muerte, el desacuerdo manifestado por el viudo quien considera la muerte como un descanso para el asesino, mientras él viviría una vida llena de

nada. Después, rememora diferentes hechos relacionados con el crimen, a Sandoval cuando describe que cada hombre es esclavo de sus pasiones, a Morales sufriendo en silencio la muerte de su esposa, piensa en la despedida de Irene, lo que le costó alejarse de ella, en la muerte de Sandoval, en fin, lo que perdieron todos en su búsqueda de justicia, no puede creer en la resignación del viudo.



Espósito detiene su auto a un lado de la carretera y regresa a la casa de Morales. Vigila la puerta agazapado en la oscuridad, finalmente, lo ve salir con una bandeja de comida en la mano. Lo sigue hasta un granero, allí se encuentra con un hombre anciano que camina dentro de una celda en el fondo del salón. Al acercarse, descubre que se trata de Gómez quien débilmente le suplica que intervenga por él ante Morales para que “por lo menos me hable”. Gómez es ahora un anciano encerrado e incomunicado en una celda por más de veinte años, es un hombre quebrado al que le han negado hasta la palabra. No queda rastro del asesino fanfarrón que confesó con palabras soeces la violación de Liliana Colotto y que amenazó con su arma a Irene y Espósito en el ascensor.



Morales mira sorprendido a Espósito, al verse descubierto le reclama su promesa de que Gómez sería condenado a prisión perpetua. Espósito se marcha en silencio al comprender la obsesión del viudo que sacrificó su propia vida para castigar al asesino.



Espósito termina su relato y su objeto de deseo

Espósito compra flores y visita la tumba de Sandoval. Cose su novela recién terminada, tal como lo hacía Sandoval con los informes, y toma la libreta en la que había escrito *Temo*, agrega la A, para formar un *Te Amo*. Espósito llega al despacho de Irene, le dice que tiene algo para decirle, ella lo mira fijamente y le dice que va a ser muy difícil, él contesta que no le importa, ella sonrío y le pide que cierre la puerta.



#### 5.8. La donación en el filme: comparativo de Morales y Espósito

En el siguiente análisis nos centramos en cómo se desarrollan las fases de la Donación en *El secreto de sus ojos*. Recordemos que los planteamientos de González Requena parten metodológicamente del trabajo de Propp y de la revisión del mismo por parte de Greimas, por lo tanto, nosotros también, consideramos en este estudio, su propuesta de las cuatro funciones del destinador, las cuales son: formular la prohibición, enunciar el mandato, otorgar el objeto mágico y sancionar la victoria. Estas funciones determinan las fases del despliegue de la tarea, donada

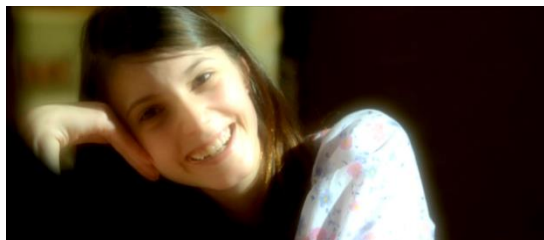
por el destinador<sup>96</sup>. Asimismo, sabemos que el héroe debe afrontar cuatro pruebas: la prueba de la prohibición, la cualificante, la decisiva y la sancionadora.

En este caso, nos centramos en las etapas de la donación de los dos sujetos configurados por las mismas tareas y el mismo donador, estos son, Espósito y Morales. Al priorizar dicha estructura, no estamos limitador por el orden impuesto en la trama, al contrario, lo presentamos de acuerdo con la división en los dos momentos de la tarea de la verdad: la búsqueda de justicia en el pasado y el descubrimiento de esa verdad del presente. Sin limitarnos tampoco por la continuidad lógico-cronológica de los acontecimientos como nos los relata la fábula.

A partir de las fases del despliegue de la tarea, se desarrolla la estructura de la donación que exponemos a continuación. Valga aclarar que algunas situaciones narrativas vistas en el apartado anterior denominado, “Breve descripción de la estructura simbólica en *El secreto de sus ojos*” se reiteran en este texto, pero resultan necesarias para lograr comprender su función en el eje de la donación. De cualquier manera estas son referencias muy concretas.

1. Situación inicial: Se nos presenta una situación inicial relacionada con el pasado de Benjamín Espósito y con el momento del crimen:

Benjamín Espósito trabaja en un juzgado en la ciudad de Buenos Aires cuando conoce a su objeto de deseo, Irene Menéndez Hastings. Al poco tiempo, el crimen de una joven maestra recién casada, llamada Liliana Colotto, es notificado al juzgado.



---

<sup>96</sup> Estas funciones puede cumplirlas otro personaje que no sea el Destinador.

## 2. Mandato/Acto de Donación:

Espósito es un funcionario judicial, su trabajo está relacionado con el cumplimiento de la justicia. Es enviado a investigar el homicidio y se refuerza su categoría de héroe. Aunque no exista una figura explícita del destinador, sabemos que está presente en tanto que hay héroe, tal como lo afirma González Requena “si hay héroe es que una tarea le ha sido dada. En el límite, la figura latente del Destinador será soportada por el narrador mismo del relato: pues quien cuenta el cuento sólo puede identificar al héroe otorgándole una tarea”<sup>97</sup>

No obstante, es el juez quien entrega el mandato laboral de ir a la escena del crimen y le designa esta labor después de elegir entre Romano y Espósito, ya que ambos son oficiales primeros de las dos secretarías del juzgado.



Después de que la causa es cerrada por orden de Irene, Espósito sostiene un encuentro casual con Morales en la estación de trenes. El viudo no sabe que la causa ha sido cerrada, vigila las estaciones con la esperanza de aprehender a Gómez y, confía en obtener justicia a través de la ley. En este encuentro no se habla del deseo de Morales de castigar al culpable, se habla de la tarea de apresarlos. Es allí cuando cumple un rol de ayudante al reforzar la tarea y continuar con la investigación.

Morales también decide buscar al culpable, aunque tampoco existe para él una figura de la donación explícita. Al igual que a Espósito, es el narrador quien nos lo presenta como el que logra realizar la tarea mediante un sacrificio radical. Sin embargo, al centrar el relato en el punto de vista de Espósito, tendremos menor información sobre las fases de la donación y las funciones de Morales para el

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 527

cumplimiento de la tarea. Nos aventuramos al proponer que es el narrador quien nos relata la llamada de Morales a casa de la madre de Gómez. De esta manera, el viudo emprende acciones para descubrir la verdad, aunque su imprudencia resulta en la huida del asesino. Después, intenta encontrarlo por su cuenta, pero no tiene experiencia alguna como investigador, ni la capacidad de observación de Espósito para llevar a cabo su cometido. Por lo tanto, su búsqueda está destinada al fracaso.



### 3. Negación:

Espósito se niega a aceptar este mandato laboral encomendado por el juez Fortuna Lacalle. Intenta que Báez intervenga por él ante el juez para que sea Romano quien lleve a cabo la investigación porque era a él a quien le correspondía en turno.



### 4. Confrontación y Aceptación:

Espósito asume la tarea laboral de investigar el crimen después de ver el cadáver de Liliana Colotto y de conocer a Ricardo Morales. El encuentro posterior con Morales en la estación del tren refuerza sus acciones positivas en pro de la tarea.



## 5. Pruebas cualificantes:

Liberación de los albañiles inocentes y confrontación con Romano por hacerlos golpear para conseguir una confesión.



Espósito queda investido como héroe frente a Irene, su objeto de deseo por su acto heroico de defender a los hombres agredidos por Romano.



Visita a Morales para contarle lo sucedido con Romano y allí identifica a Gómez entre las fotografías de Liliana como el culpable del crimen<sup>98</sup>. Este hallazgo lo cualifica también como héroe del relato. Morales al reconocer en Gómez un posible culpable, busca pistas que lo lleven a descubrir la verdad de lo ocurrido y así encontrar al asesino de su esposa.

## 6. Prohibición:

El juez también profiere una prohibición. No le permite continuar con la investigación cuando se niega a darle una orden de allanamiento a la casa de la madre de Gómez. Espósito argumenta que es la única forma de avanzar con la investigación y buscar pistas sobre el paradero del sospechoso. La ley jurídica no apoya la búsqueda del culpable.

---

<sup>98</sup> Después de la confrontación con Romano y la liberación de los inocentes, es decir, después de afrontar con éxito su primera prueba, recibe el primer objeto mágico en las fotografías necesarias para identificar al asesino.



#### 7. Transgresión de la prohibición:

Espósito debe transgredir la prohibición, faltar a la ley judicial para obtener justicia porque su ley es simbólica no jurídica. De este modo, entra ilegalmente a la casa de la madre de Gómez en busca de pistas sobre el paradero del asesino.



#### 8. Obtención del objeto mágico:

Después de la prueba de la prohibición, Espósito encuentra las cartas de Gómez en casa de la madre –en esta búsqueda le ayuda Pablo Sandoval- y así logran hallar al asesino.

Las cartas de Gómez son los objetos que ofrecen las pistas para la captura de Gómez. Descubrimos, gracias a Sandoval –ayudante del héroe- la pasión futbolística que siente el asesino hacia el Racing Club de Avellaneda. Gómez es un ser en carencia que persigue ciegamente su deseo y aunque sabe que es buscado, no puede evitar ir al estadio donde es arrestado mientras observa un encuentro deportivo.



#### 9. Cumplimiento de la tarea:

El criminal es aprehendido en el estadio mientras asiste a un encuentro futbolístico de su equipo favorito. Asimismo, gracias a la estrategia de Irene, el asesino se confiesa culpable del crimen. Espósito va en busca de Morales para darle la noticia de que el homicida irá a prisión por el resto de su vida. La prueba decisiva es exitosa, Espósito con el apoyo de sus ayudantes obtienen justicia por el homicidio de Liliana Colotto. Espósito busca a Morales para notificarle que el asesino está preso. El viudo se muestra muy agradecido.



#### 10. El héroe no es sancionado y recibe una nueva agresión:

El culpable es detenido y confiesa, pero Espósito no es recompensado ni sancionado como héroe. Al contrario, Gómez es liberado y su crimen queda en la impunidad. Romano amenaza a Espósito y envía a sus asesinos tras él, allí sufre una nueva agresión que termina con la pérdida de su aliado Sandoval y su posterior huida de Buenos Aires.

Morales reclama justicia, pero no la obtiene. Es él quien ve al asesino en libertad, ante las palabras de Espósito quien le insinúa ajusticiar a Gómez, el viudo sabe que debe actuar para castigar a Gómez, de lo contrario, no habrá justicia para su esposa.



Hasta este punto, vemos desplegadas las funciones del héroe y del donador, pero, en un giro inesperado, el héroe es derrotado y su tarea se viene abajo. Recapitulemos, el juez envía a Espósito a cumplir una orden laboral. Éste debe ir hasta la escena del crimen e investigar el homicidio de Liliana Colotto, aún contra su voluntad. A Espósito se le formula la prohibición de continuar con la causa cuando el juez no emite la orden para buscar pistas en casa de la madre de Gómez. De manera implícita se le impide continuar a Espósito con la investigación. Por lo anterior, él debe oponerse a esta orden para cumplir su tarea, al transgredir la prohibición encuentra las cartas como el objeto mágico que lo auxilia para hallar al asesino. También, Espósito, Irene y Sandoval deben engañar al juez para reabrir el caso y así cumplir la tarea de obtener justicia y castigar al culpable.

Estamos en un mundo en el que impera el sinsentido y la ilegalidad, donde aquellos que deben mantener el orden y velar por la protección de la justicia proceden como los asesinos. Tanto el juez como Romano, jerárquicamente superiores a Espósito, tienen poder, pero no ley, por lo menos no una ley simbólica.

Pues la ley es, por principio, limitación del poder. Nada lo demostró mejor que el nazismo y el estalinismo: no había entonces ley alguna y por eso había un poder absoluto, propiamente totalitario.

Y lo confirma igualmente la corrupción: el corrupto sabe que solo burlando la ley podrá incrementar su poder y el goce canalla que de él reclama<sup>99</sup>.

Por su parte, Espósito se presenta como el héroe que asume la tarea, también cumple las funciones inherentes a su rol, o mejor, cumple las pruebas que lo identifican como tal. En principio, Espósito no recibe de buen agrado la orden de ir a la escena del crimen e intenta que el Inspector Báez, un hombre maduro con experiencia en la indagación policiaca, interceda por él ante el juez para liberarse de este deber.

Cuando asiste a la escena del crimen, se da su encuentro con lo real de ese cuerpo violentado de Liliana Colotto. Además se convierte en testigo mudo del momento en

---

<sup>99</sup> Jesús González Requena, Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2014/2015, sesión del 07/11/2014 (1). Universidad Complutense de Madrid, de esta edición: gonzalezrequena.com, 2015

que se le destruye el futuro a Morales. Ante estas circunstancias y frente a la confrontación con Romano, quien intenta castigar a dos inocentes en su afán por quedar bien con el Juez, Espósito confronta al agresor frente a la mujer que desea. Ella también le muestra su apoyo, con lo que queda investido como el héroe capaz de cumplir su deber y de estar a la altura de su deseo. Espósito responde a la necesidad de Morales de encontrar y castigar al asesino de Liliana Colotto, de esta manera acepta la búsqueda de justicia como su tarea. En este momento, Morales se inscribe como un ayudante que lleva a Espósito a reabrir la causa para atrapar al asesino. Espósito busca ayuda de Irene para falsificar los documentos firmados por el juez y reabrir la investigación.

Por lo tanto, Espósito debe transgredir dos veces la prohibición del Juez para continuar con el caso, así asume su condición de elegido, aquel que hará lo necesario en el momento justo y quien puede cumplir con la tarea otorgada. De esta forma, obtiene los objetos mágicos para hallar a Gómez (fotografías, cartas) y recibe la ayuda de sus aliados (Sandoval, Irene, Báez). Así, finalmente, logra atrapar y castigar al culpable (Gómez), darle tranquilidad a quien solicitó su ayuda (Morales) y hacer justicia por la víctima (Liliana Colotto).

No obstante, Espósito no puede obtener la sanción a partir de un mandato fallido proferido por el Juez, quien no sabe de heroísmos ni del cumplimiento de la tarea, en última instancia no es un padre simbólico que puede otorgarla. Recordemos que a Espósito no se le ha concedido un nombre legítimo, esta falta ya se ha hecho explícita, Espósito no es un apellido, todo lo contrario, está ahí para señalar la falla de un padre. No obstante, en este caso, la falla no parece afectar al padre, presente, aunque de una manera pasiva en una fotografía, sino al juez como un posible donador que no llega a concretarse de forma efectiva. Si Espósito no es un nombre, el juez no es un representante de la ley, no puede ser un donador. En Espósito su apellido denota una procedencia ilegítima, tanto como el juez profesa un mandato ilegítimo en un cargo que no sabe ejercer.



No puede existir la sanción de la victoria, al contrario, Espósito es un héroe, pero también es víctima de la agresión de Romano amparado por su poder y el Estado al que representa. Así, es Espósito quien debe escapar, abandonarlo todo y huir de la agresión. Aunque ha cumplido con la tarea otorgada, la agresión inicial después de ser reparada, vuelve a quedar sin castigo. Estamos ante una situación externa que causa un vacío de sentido, un encuentro con lo real en un mundo que no está regido por la Ley, en el que impera la corrupción, el caos y los representantes de la Ley no están allí para hacerla cumplir. Espósito debe huir porque no tiene cómo batallar y abandona la tarea.

Veinte años después, estamos ante una nueva situación inicial. Espósito se jubila y este momento de inflexión en su vida, lo lleva a retomar la tarea de la búsqueda de la verdad.

11. Nueva situación inicial/ Continuación de la tarea:

Espósito decide escribir una novela en la que relata el crimen investigado por él hace más de veinte años. Espósito está listo para terminar su tarea, aquella que tuvo que abandonar veinte años antes. Pero, primero debe descubrir lo sucedido con Morales y Gómez.



## 12. Mandato/Donación:

En esta situación identificamos a Espósito como el héroe del relato desde el inicio de la trama cuando lo vemos en las primeras secuencias –de dieciséis secuencias hasta que Espósito visita a Irene en el despacho- sólo en dos no está presente como personaje principal. En este caso, como ya se advirtió, no hay un destinador explícito que otorgue una tarea, sin embargo, en el plano de la enunciación el narrador sí lo hace porque cree en la verdad de la historia que cuenta y sostiene su creencia en el acto de su narración<sup>100</sup>. Espósito escribe y el narrador centra su relato en esta tarea de escribir la verdad. Según González Requena:

Después de todo, las funciones del Destinador y las del Narrador se confunden, a la vez que la estructura de la Donación se nos descubre como la inscripción, en el plano del enunciado narrativo, del plano de la enunciación. Pues resulta finalmente evidente que cuando la figura del Destinador se hace explícita en el relato cobra necesariamente la forma de Narrador: dar la tarea al sujeto es anunciar y esbozar el relato que le aguarda, prefigurar -y en esa misma medida, narrar- los actos decisivos que conformarán su peripecia narrativa<sup>101</sup>.

Espósito debe escribir la historia del crimen, sacar a la luz lo ocurrido, señalar a los verdaderos asesinos y la atrocidad de sus actos contra las víctimas inocentes: Liliana, Morales, Sandoval y él mismo.



## 13. Negación:

Espósito no puede empezar el relato, lo intenta una y otra vez, pero es incapaz de encontrar un buen inicio. Después de unos cuantas pruebas se rinde. En la noche despierta y como ejercicio de escritura apunta en una libreta junto a su cama la palabra “Temo”.

---

<sup>100</sup> *Ibíd.*, 527

<sup>101</sup> *Ibíd.*, 528



#### 14. Confrontación/ aceptación:

Espósito visita a Irene para contarle su decisión de escribir una novela sobre el crimen. A Irene parece disgustarle la idea, incluso, cuando Espósito se refiere a la causa de Morales evade su pregunta “¿por qué nunca más hablamos de eso?” Esta historia remueve un pasado que Irene ha intentado dejar atrás, ella también sufrió la pérdida de su objeto de deseo con la partida de Espósito y tuvo que resignarse a una vida de desamor.



No obstante, es en esta visita a Irene cuando Espósito finalmente acepta que debe escribir su novela. Ella le ofrece alternativas para empezarla, cuando Espósito se muestra inseguro, Irene lo confronta y le sugiere empezar por el principio.

#### 15. Obtención del objeto mágico:

Espósito recibe de Irene, la máquina de escribir con la que logra cumplir la tarea. Una vez le es entregada, dice que ya no le quedan excusas y no tendrá más remedio que escribir.

Esta máquina es el objeto que le facilita la escritura de su novela, puede contar su historia, así consigue constituirse como sujeto en la palabra y, finalmente, obtener su deseo. Así queda definida la naturaleza de su tarea dado que la índole del mismo objeto mágico proyecta el desafío del héroe en el camino que emprende, en este caso, la imposibilidad de nombrarse, de relatarse y confrontar el deseo de Irene.

Asimismo, recordemos que la obtención misma del objeto, asegura la superación de la tarea, lo que por otro lado explicita las dificultades del héroe, que en su caso es encontrar la verdad de esta historia que lo persigue desde hace veinte años. También para superar esta dificultad encuentra en Irene una aliada, ella le proporciona la dirección de Morales, lugar en el que accede a la verdad de lo ocurrido con el criminal.



#### 16. Prohibición y Donación:

La prohibición en este caso la encontramos implícitamente representada en Morales quien desea ocultarle lo sucedido con Gómez y la verdad de su encierro en la celda construida en su propia casa.



Pero es Morales también quien le da un nuevo mandato a Espósito al decirle que se olvide de todo, Espósito acude a Morales en busca de un saber, en busca de la verdad. El viudo se opone a esta realización de la tarea, pero es quien ha encerrado al asesino y ha terminado lo que la ley jurídica no pudo. Espósito reconoce en Morales una figura moralmente aceptable en relación con su saber del amor hacia Liliana. Espósito acepta que debe emprender una vida con Irene.

#### 17. Transgresión de la prohibición:

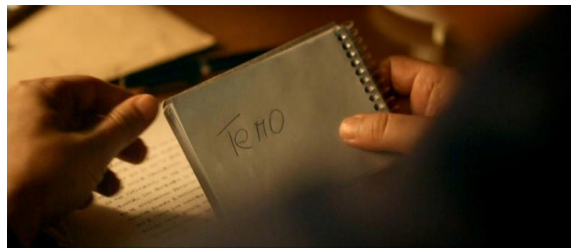
Espósito busca la verdad, duda de la confesión de Morales y encuentra a Gómez en la celda, descubre a Morales en su engaño.



Este encuentro con la verdad del acto de Morales resulta reparador para Espósito, aunque sea un sacrificio sobre humano el del viudo. Este último no va a tener un futuro, pero sí sentido en ese acto, el único con el que puede continuar su vida vacía.

#### 18. Cumplimiento de la tarea:

Espósito encuentra la verdad liberadora, termina su novela y escribe el *Te Amo* que no había podido expresar.



#### 19. Sanción del héroe y obtención de la recompensa:

Espósito afronta sus miedos y sus sentimientos por Irene, puede confesar sus emociones, ella le advierte que será difícil, pero le pide que cierre la puerta como una aceptación de su deseo. La última función de Destinador se cumple, es el momento de sancionar la realización de la tarea y es, nuevamente, el narrador quien lo lleva a cabo en este final, justamente, sobre la puerta cerrada como el objeto nuclear que clausura el relato y que explicita la consumación de un deseo que los une desde hace veinte años.



Han pasado veinte años desde el crimen de Liliana Colotto, Espósito acaba de jubilarse e Irene continúa trabajando como jueza. Es decir, la situación actual en la que se encuentran los dos personajes principales abre la posibilidad a opciones antes impensables entre ellos. Han transcurrido dos décadas desde el exilio obligado de Espósito, la amenaza sobre su vida ya no existe, el juez ya no está a cargo de la secretaría, Romano no es el dirigente del grupo de asesinos que amenazó a Espósito y que estaba bajo el amparo de un Estado corrupto. Asimismo, Irene ya no es su jefa, ese obstáculo de trabajar juntos como superior y subalterno ha sido removido.

Espósito siente la necesidad de relatar lo ocurrido, es decir, la historia de este crimen que lo obsesiona. No puede dejarlo atrás, no ha encontrado las respuestas a las preguntas que se plantea desde entonces, ¿cómo se hace para vivir una vida vacía? O mejor, ¿una vida llena de nada? Ese ha sido su destino desde el momento en que renunció a Irene. Espósito no es ajeno a esta realidad y por eso la visita para hacerle saber que no ha conseguido olvidar ese caso que está ligado con su propia historia de amor inconclusa.

Así se entera Irene de la tarea de Espósito de narrar la novela sobre el crimen y encontrar la verdad. Los acontecimientos derivados del asesinato de Liliana Colotto y su investigación aún signan el destino de los involucrados, retornar a ese pasado significa la posibilidad de avanzar, avizorar otro futuro, porque aunque es un pasado doloroso en el que Espósito fue humillado, también sabe que se lo debe a Sandoval, a Morales, a Liliana y a ellos mismos. Tuvo que posponer su deseo porque había una tarea por cumplir. Es ahora el momento de actuar, los tiempos han cambiado, las amenazas han desaparecido y, la tarea debe emprenderse.

Espósito puede relatar su historia, aunque en principio dude y se niegue a hacerlo. Algo falta, no puede empezar su narración, tras diversos intentos renuncia a su proyecto. Sin embargo, al día siguiente, una vez ha comunicado su intención a Irene, retoma su objetivo gracias a que ella le ofrece un inicio, pero también el objeto que facilita su escritura. Esa máquina incapaz de teclear la A, letra que él mismo no

puede escribir, y que le falta a su *Temo* para transformarse en el *Te Amo* que cambia su futuro.

Aunque algunos de los más graves obstáculos del pasado hayan sido removidos, veinte años después de ocurridos los hechos, será Ricardo Morales quien encarna la prohibición para Espósito. El viudo quiere ocultarle sus acciones, es decir, el encierro de Gómez. Le exige que deje el caso atrás, asegura que hace mal en recordarlo todo y pierde la compostura cuando Espósito le recuerda que esta también es su historia. Morales lo recibe con frialdad y cierra las cortinas desde donde se divisa el granero en el que Gómez es prisionero. Ante la insistencia de Espósito, termina por confesar el supuesto asesinato de Gómez. Todas estas estrategias son pensadas con el fin de alejar al jubilado y continuar con su tarea en paz.

Espósito no cree en las palabras de Morales, duda de su enunciado porque en su casa ha visto que conserva la fotografía de Liliana con su eterna sonrisa señalando que el tiempo para el viudo no transcurre. La pérdida de su esposa no parece haber sido gestionada por Morales y, por lo tanto, no puede haber liberado a Gómez con la muerte mientras él continúa sumido en el dolor.



Espósito vigila de cerca a Morales, transgrede sus prohibiciones para dar con la verdad, de esta forma consigue terminar su novela. Morales también le ha dicho que deje todo atrás:



*Morales: "No piense más, no piense más, qué importa, mi mujer está muerta, su amigo está muerto, Gómez también está muerto, están todos muertos, no le dé más vueltas, va a empezar con que si hubiera estado, si no hubiera estado, va a tener mil pasados y ningún futuro".*

Él tiene un futuro junto a Irene al que el viudo no puede aspirar porque se ha sacrificado y es quien lleva una carga sobre humana para castigar al asesino.

## 6. Conclusiones

### 6.1. Estructura narrativa clásica con representación postclásica

En el presente estudio, encontramos que *El secreto de sus ojos* posee una estructura narrativa clásica. Mientras, en su escritura fílmica, descubrimos la coexistencia de procedimientos clásicos con algunos rasgos postclásicos. Este análisis se ha realizado a partir de las propuestas de Jesús González Requena de la Teoría del texto y la Teoría del relato. Para el estudio hemos empleado la metodología del análisis textual desarrollada por el mismo autor.

Describimos en principio, la estructura simbólica del relato formulado a partir de las tareas y deseos de los protagonistas, porque en este filme encontramos funciones cambiantes en estos personajes que los hacen polifuncionales. Después nos referimos a los hallazgos sobre los rasgos escriturales del cine clásico en el párrafo 6.1.2 y del postclásico, en el 6.1.3.

#### 6.1.1. Relato simbólico: tareas y deseos

En esta investigación hemos considerado la estructura conflictiva a partir de la carencia y la donación misma, para después analizar cómo se integran las funciones de los personajes en estos dos ejes. Por lo anterior, identificamos dos bloques, uno de tareas y otro de deseos.

En el primero, encontramos las tareas de: averiguar la verdad - de la cual es sujeto Benjamín Espósito- y la de hacer justicia -de la cual son sujetos tanto Espósito como Ricardo Morales-. En el segundo bloque, el de la carencia, localizamos a Espósito y su *deseo por Irene Menéndez Hastings* y, a Morales con su *deseo por Liliana Colotto*. Veamos en detalle cómo se vincula cada personaje con estos ejes.

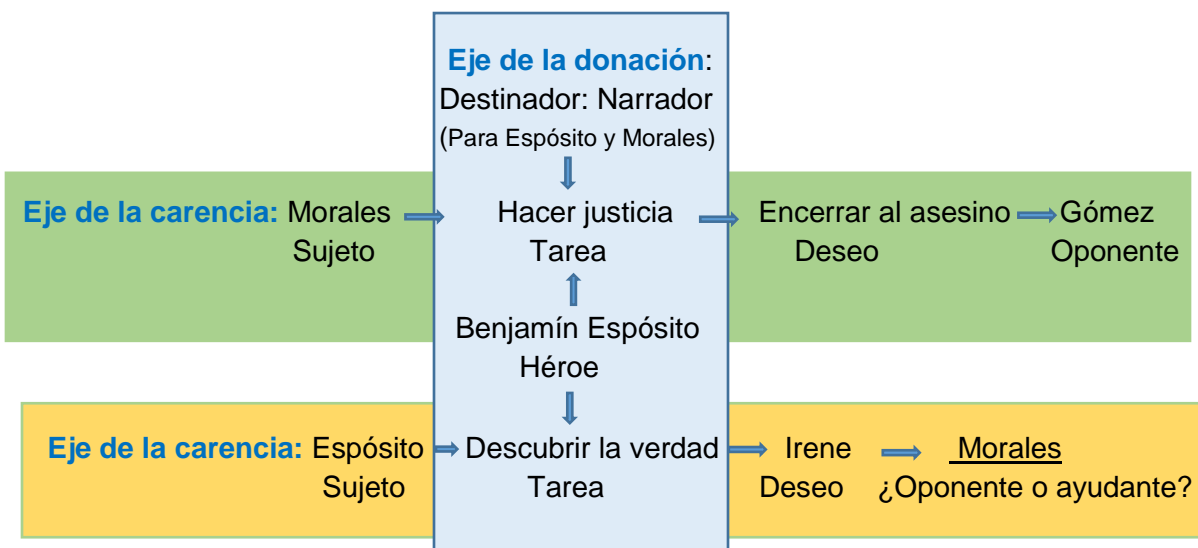
Benjamín Espósito afronta como una de sus tareas la de *averiguar la verdad* para *hacer justicia* por la violación y el homicidio de Liliana Colotto, que es la esposa del empleado bancario, Ricardo Morales. El asesinato es cometido por Isidoro Gómez quien desea poseerla, pero, al saber que ella se ha casado con otro, transforma su carencia por Liliana en deseo de venganza. Espósito investiga el crimen, descubre la verdad de lo sucedido y arresta a Gómez, pero su labor se viene abajo cuando el asesino es liberado por Romano –un funcionario corrupto que desea vengarse de Espósito-. Ante este acontecimiento, Espósito renuncia a la tarea y debe huir para salvar su vida después de que Romano intenta asesinarlo.

Morales, por su parte, es un personaje activo en la búsqueda de la verdad, llama a casa de Gómez y descubre a Liliana como objeto de deseo del asesino. También intenta encontrar a Gómez después de que este escapa al saberse buscado y, confía, además, en que la justicia lo castigue. Sin embargo, tras la liberación de Gómez es quien cumple con la tarea que Espósito debió abandonar. Morales asume, entonces, la tarea de *hacer justicia* por su esposa Liliana Colotto. La realiza mediante el autosacrificio cuando decide dedicar su vida a castigar al asesino, a quien encierra en una prisión construida en su propia casa.

La tarea de Espósito concluye cuando *descubre lo ocurrido con Morales y Gómez* veinte años después del crimen. Espósito desea a Irene, pero para estar con ella debe terminar la tarea. Su acto se realiza a través de la escritura de una novela sobre el crimen, que utiliza como excusa para acercarse a Irene. Ella le ayuda con esta labor cuando le sugiere cómo empezar su relato y le entrega una máquina de escribir. Una especie de objeto mágico defectuoso que no escribe la A. Espósito debe rellenar la letra faltante en todo su manuscrito. La letra ausente también nos remite a la A de la que carece la palabra *Temo*, la misma que ha escrito en una libreta que guarda en su mesa de noche. Esta A solo puede escribirse cuando la tarea ha sido completada. Después de saber la verdad, Espósito puede terminar su novela y escribir también ese *Te Amo* para Irene, que le había sido imposible enunciar.

Aunque en el eje de la donación de Espósito no hay una presencia explícita del destinador, consideramos, siguiendo a González Requena, que si existe un héroe es porque una tarea se le ha dado, de modo que esta figura del destinador queda latente, y es soportada por el narrador mismo porque es quien nos ha identificado al héroe. De ahí que, en este caso, en el que no aparece de forma explícita ningún destinador ni para la tarea de buscar la verdad ni para la de hacer justicia, optamos por considerar que el destinador es el propio narrador en tanto que es él quien primero cree en la historia que cuenta.

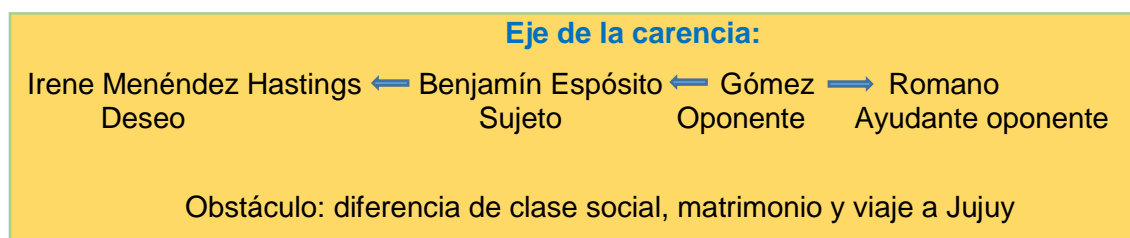
Asimismo, ocurre con Morales quien está configurado por la misma tarea de *hacer justicia* articulada tanto en el eje de la carencia como en el de la donación. Su carencia al perder de forma traumática a Liliana, su objeto de deseo, se transforma en la tarea-deseo de encerrar a Gómez. Es decir, la carencia de Morales, se ve colmada cuando asume la tarea de convertirse en carcelero de Gómez. Tal como Espósito, el viudo tampoco posee un destinador explícito, lo hallamos latente en la figura del narrador. Es él quien nos relata el cumplimiento de la tarea por parte de Morales. Veamos este asunto en un esquema explicativo.



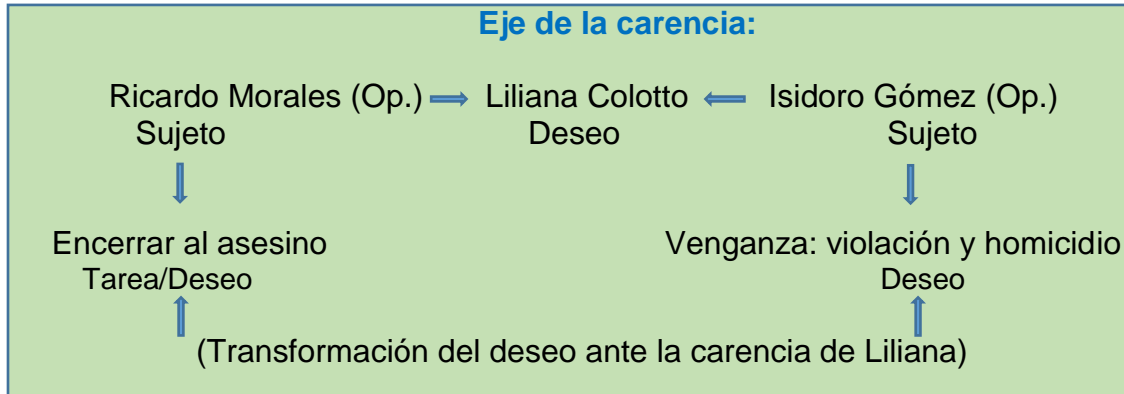
De esta manera, aunque Espósito y Morales son sujetos del mismo deber inicial de *hacer justicia*, se confrontan en un segundo momento a partir de estas indagaciones sobre lo ocurrido. Esta tarea de *descubrir la verdad* se opone a los actos de Morales,

dado que implica un conflicto con su deseo de mantener a Gómez prisionero en la celda construida en su casa. Esta oposición no es contundente porque, en realidad, lo que oculta es la misma realización de la tarea de *hacer justicia*. Morales con su acto le ayuda a Espósito en esa tarea que no pudo cumplir. Ricardo Morales la realiza a costa de su propio sacrificio y le ofrece una posibilidad de futuro a Espósito. Uno que él ya no tiene, aunque sí ha logrado construir un sentido para su existencia porque no concibe otra clase de vida en ausencia de Liliana.

El deseo de Morales por Liliana y el de Espósito por Irene los encontramos en los ejes de la carencia de cada uno. Espósito tiene como obstáculo las diferencias de clase social y encuentra como oponentes a Gómez y como ayudante del oponente a Romano –quien también causa su huida de Buenos Aires y el alejamiento de Irene-. A su regreso, ella ya se ha casado y es madre de dos niños, por lo que él permanece distanciado. Espósito solo puede obtener su objeto de deseo cuando descubre la verdad que Morales oculta y sabe de la realización de la tarea por parte del viudo. Veamos un esquema del eje del deseo de Benjamín Espósito.



Morales, por su parte, es sujeto junto a Gómez del mismo deseo por Liliana. Sin embargo, después de perderla a manos de este último, su carencia se transforma en deseo por castigar al asesino, pero es también una tarea que realiza de manera extrema al renunciar a todo por cumplirla. Mientras Gómez, al no poder poseer a Liliana, transforma su carencia por ella, en deseo de vengarse al violarla y asesinarla. Ambos sujetos carecen de su inicial objeto de deseo –Liliana Colotto- y en el acto de la realización de la tarea-deseo por parte de Morales, son ellos como oponentes quienes están condenados a compartir una vida vacía. El siguiente es el esquema de la carencia de ambos personajes.



Retomemos lo expuesto de manera concisa, *El secreto de sus ojos* es un filme con una estructura narrativa clásica en el que encontramos las dos estructuras presentes en el relato simbólico –la de la donación y la de la carencia-. Es en el recorrido de Benjamín Espósito donde se articulan ambos ejes mediante la tarea y el deseo. Espósito, en principio, está configurado por su deseo a Irene Menéndez Hastings y por la tarea de *averiguar la verdad*. Esta se manifiesta en primer lugar con el deber de *hacer justicia*. Una labor que debe abandonar al ser derrotado por un oponente superior. Dos décadas después, retoma la tarea al *descubrir lo ocurrido con Morales y Gómez*, en esta ocasión, logra cumplirla. Al hacerlo, descubre también la realización de la tarea de *hacer justicia* por parte de Ricardo Morales.

Ahora bien, en este relato, las tareas sí llegan a concretarse, Espósito descubre la verdad y termina su relato. Aunque la tarea compartida con Morales es realizada por otra vía, no es Espósito, sino el viudo quien se sacrifica para realizarla. Este acto de Morales es necesario para hacer justicia por la muerte de Liliana Colotto y restituir el sentido donde se había perdido. Sin embargo, es un acto que vivimos como necesario y perturbador a un tiempo. Reivindicador para Espósito que puede acceder a su objeto de deseo, pero sacrificado para Morales que debe continuar con esta tarea a perpetuidad. Condenado junto al asesino.

Es precisamente, en el conflicto entre el deseo y la tarea de donde surge la dimensión ética del relato. En este caso, el deseo de castigar al asesino es la misma tarea de hacer justicia, sin embargo, la manera en que se realiza esta tarea plantea

asuntos cuestionables desde el punto de vista ético. No hay duda de que el encierro de Gómez es justo. Es un criminal confeso y condenado por el sistema judicial, pero es este mismo sistema el que falla en la realización. Lo que obliga a un individuo, más aún, a un ciudadano, ni siquiera un representante de la ley a acometer la tarea. Esta implica un enorme sacrificio, es un esfuerzo sobrehumano y, en el límite, aniquilador para Morales que soporta el peso de este deber, porque ha perdido a Liliana de forma traumática, causándole un dolor del que no puede recuperarse. Su única salida para dotar de sentido una vida que la ha perdido es el cumplimiento de la tarea. Esto no significa que pueda liberarse del trauma que ha causado la pérdida de Liliana, al contrario, lo eterniza porque esa muerte lo ha dejado detenido para siempre.

La complejidad de la estructura narrativa de *El secreto de sus ojos*, la encontramos en torno a los deseos y tareas de los personajes. En concreto, en cómo ellos se relacionan con estas funciones estructurales de manera múltiple o polifuncional, asumiendo distintas actuaciones de acuerdo con el cumplimiento de la tarea. Esta cualidad recae, especialmente, en el personaje de Ricardo Morales, quien sufre una transformación en su inicial eje de la carencia, encarnado en el deseo por Liliana Colotto. Tras su homicidio, se convierte en un sujeto activo en el cumplimiento de la tarea-deseo de castigar al asesino. Morales actúa, en principio, como ayudante en la tarea de saber la verdad, sin embargo, termina por oponerse, brevemente, a la tarea de Espósito de descubrir lo sucedido con Gómez y con él mismo. Esta oposición no constituye un mayor obstáculo para Espósito quien cumple su tarea y accede a la verdad. El saber que obtiene es también el de la realización de la justicia por parte de Morales, quien cumple, entonces, la función de ayudante de Espósito, en una tarea que, este último, ya no podía cumplir.

También Irene cumple funciones cambiantes. Es, por una parte, el sujeto pasivo del deseo de Espósito. Simultáneamente, cumple una función activa como ayudante de Espósito en las tareas de la justicia y de descubrir la verdad sobre Morales y Gómez.

En este relato, el cumplimiento de la tarea se prioriza más allá de quien desempeñe la función de realizarla, e, incluso, de qué manera se cumpla. El encierro de Gómez es la tarea de hacer justicia, aunque signifique la aniquilación para Morales. En este sentido el filme *El secreto de sus ojos* nos lleva a vivir una experiencia que excede las cuestiones habituales de la construcción de sentido de un relato simbólico. En este caso, encontramos el cumplimiento de una tarea que, aunque justa, excede los límites mismos de la razón y lo civilizado. Sin embargo, en sí misma es íntegra, por ello, es lo único que tiene sentido para restituir la ley simbólica que hace posible, precisamente, el orden de lo civilizado.

Para finalizar quiero compartir parte de mi experiencia al ver el filme por primera vez. Al salir del cine recordaba una y otra vez la súplica final de Gómez al ver a Espósito fuera de su celda, refiriéndose a Morales que es su carcelero, “pídale que por lo menos me hable”, y de inmediato, la respuesta inexorable de Morales, “Usted dijo perpetua”. En estos dos personajes recae gran parte de esa resonancia emocional que nos implica como espectadores en el filme. Allí vivimos ese encuentro con lo real donde el acto se realiza, cuando sabemos que el héroe cumple, pero que su sacrificio va más allá de la vida, que ya está vacía, lo que sacrifica es la razón, su cordura. Morales sabe de lo demencial de ese acto que vive como un imperativo porque es, al mismo tiempo, necesario. No puede dejar de realizarlo, como nosotros tampoco podemos dejar de gozarlo.

Esto sin embargo, se me escapaba de mi comprensión inicial, me faltaba ese saber que obtuve a partir de mi encuentro con las teorías del texto y del relato para entender mi experiencia. Fue la metodología del análisis textual la que me permitió conocer tan íntimamente el filme en lo que narrativamente plantea y comprender también de una manera más objetiva, mi experiencia subjetiva del mismo.

#### 6.1.2. Escritura clásica

En cuanto a la escritura fílmica, como ya se advirtió al iniciar esta sección, encontramos la coexistencia de procedimientos clásicos y postclásicos. En la mayor

parte del filme apreciamos una puesta en escena que se subordina a una estructura narrativa clásica. En las secuencias del presente se mantiene esta representación durante casi todo el relato, excepto en el clímax cuando Espósito visita a Morales y descubre la verdad. En estas últimas, las posiciones de cámara y a composición fílmica utilizan procedimientos cercanos al postclásico que se explican en el siguiente apartado.

La escritura clásica la vemos en la composición y la escenografía, que procura apoyar la construcción del sentido del relato. Algunos elementos de este tipo son el color rojo de la escenografía que acompaña a Irene y que la representa como la mujer deseada por Espósito. Este es un elemento de la composición que se subordina a construir visualmente el sentido del relato en el que identificamos a Irene como objeto de deseo de Espósito. El rojo se convierte en una forma de operador metafórico que traduce visualmente el conflicto de Espósito quien ama en silencio a Irene. Así se plantea claramente la diferencia sexual de lo masculino y lo femenino, Espósito como sujeto e Irene como objeto (ver apartado 5.3. del *Análisis textual*, secuencias 15 y 152)

Incluso, en ausencia de Irene, ese halo rojizo se extiende a la casa de Espósito mientras él escribe. Desde las primeras secuencias, veremos el salón de su vivienda dividido por dos luces, en el comedor la luz de la lámpara verde que ilumina siempre a Espósito en su labor de escritor. En el salón de estar, la lamparilla roja en el lugar en que Irene se sentará a leer la novela.

También en casa de Espósito veremos ese tono en dos ocasiones relacionadas directamente con la presencia de Irene. El primero antes de que Espósito reciba su llamada en la noche para decirle que quiere leer la novela apenas la termine. El segundo, cuando ella lee la secuencia de la despedida sentada en el salón.

Asimismo, en los diferentes encuentros entre Espósito e Irene en el despacho, vemos el rojo, presente en la rosa sobre el escritorio. En la secuencia final,

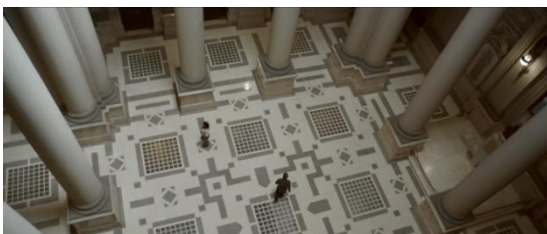
observamos dos rosas allí, en el momento en que Espósito y ella pueden cumplir su deseo de estar juntos.



También el color blanco es relevante para describir ciertos asuntos relacionados con el sentido del relato y lo vemos en el atuendo de Irene, en el mobiliario y en los elementos de la escenografía. En las secuencias finales, después de escribir el *Te Amo*, Espósito llega al despacho de Irene y ella está vestida de blanco, el mismo blanco que ha dominado en estas últimas secuencias después de descubrir la verdad. Primero vemos las flores blancas y rojas cuando Espósito compra un ramo para la tumba de Sandoval. Luego, tenemos un blanco dominante en las bóvedas del cementerio y en el ramo depositado por Espósito en la tumba de su amigo – dos claveles rojos entre las flores blancas- paralelo al despacho de Irene en el que la vemos a ella de blanco y a su lado dos rosas rojas sobre el escritorio.



Finalmente, encontramos el mismo blanco en el edificio de tribunales en las columnas verticales que señalan a Espósito en el medio del pasillo, antes de llegar donde Irene, quien lo recibe aliviada y se muestra complacida al comprender en la mirada de Espósito lo que va a decirle.



Algo semejante ocurre con la puesta en escena cuando Espósito llega a la casa de Morales. Esta se muestra en el fondo de un paraje solitario y, simultáneamente,

vemos la cerca que separa la finca del camino. Al fondo entre los barrotes, el auto de Espósito se aleja rumbo a la casa. Así se describe en la composición el aislamiento físico y psicológico al que está sometido Gómez y, junto a él, Morales.



Por último, el asesinato de Sandoval es representado de dos maneras. La primera, cuando Espósito lo encuentra en la habitación baleado sobre la cama. Vemos su cuerpo ensangrentado mientras Espósito grita horrorizado. La segunda, cuando Espósito le relata la verdad de esta muerte a Morales. En el flashback, vemos que Sandoval asume la identidad de Espósito ante los asesinos. Después, corre a la habitación para ocultar las fotos en que aparece su amigo, es entonces cuando uno de los hombres lo sigue y abre fuego. No obstante, no nos es dado observar directamente su muerte, ya que hay un biombo que hace las veces de puerta del cuarto. Una puerta que nos evita la contemplación directa del homicidio. Esta muerte heroica se nos presenta con cierto respeto, al no hacer un espectáculo de este sacrificio final de Sandoval.

También son propios de la escritura clásica, la composición que utiliza en su mayoría el plano/contraplano para expresar los conflictos entre los personajes: la tensión sexual entre Irene y Espósito; la confrontación entre Romano y Espósito o de este último y Morales.



Asimismo, la posición tercera de la cámara, todo subordinado al sentido que en el relato se juega.



### 6.1.3. Escritura postclásica

En cuanto a la representación postclásica, encontramos estos rasgos cuando el encuentro con lo real es explicitado en la composición. Esto sucede en la secuencia de la *Escena del crimen* en la que vemos el cuerpo golpeado, ensangrentado y desnudo de Liliana Colotto. Un cadáver expuesto ante la mirada morbosa de los policías que se apiñan a su lado, lo fotografían, lo examinan y no se pierden detalle. Aunque, antes de retirarse de la habitación el médico forense extiende una manta sobre el cuerpo que lo preserva de esas miradas, de nuestra mirada, e, incluso de la de Espósito. Lo cierto es que la exhibición del cadáver es un rasgo propio del postclásico. Nuestro punto de vista coincide con el de Espósito, sufrimos el mismo choque emocional y encontramos inexplicable un acto tan aterrador hacia ese ser humano vulnerable. En consecuencia, juzgamos que resulta innecesario el uso de la pulsión escópica para valorar narrativamente este acto como brutal e impactante.

Esta puesta en escena que exhibe el cuerpo de Liliana es un eco de la violencia sufrida por la joven maestra, violada en su propia casa en una secuencia que irrumpe después de aquella idílica del desayuno de la pareja. Este contraste entre ambas genera un mayor impacto en el espectador, al escuchar los gritos y la súplica de Liliana, mientras la imagen nos muestra la brutalidad con la que Gómez arranca su ropa. Ella intenta defenderse ante la ferocidad de un ataque que deja rastros en su rostro ensangrentado para terminar en la penetración final que se nos muestra casi explícita e insoportable a un tiempo. Son ocho segundos que pasan rápidamente, pero que, por su violencia, se quedan fijados en los espectadores.

Estas Imágenes van a repetirse casi al final del filme cuando Espósito sospeche la mentira de Morales. Veremos cómo evoca los días del viudo en la soledad de su casa, mientras reconstruye una y otra vez en su cabeza, las imágenes de la violación y asesinato de su esposa.

También encontramos la espectacularidad postclásica en la secuencia del estadio cuando logran capturar a Gómez. El despliegue técnico, a partir de un extenso plano secuencia que inicia en un impresionante plano aéreo de la cancha y desciende hasta enfocar a Espósito entre la multitud en la gradería. Continúa con una dramática persecución a Gómez por los pasillos del estadio, que nos llevan a la aparatosa caída del asesino por un muro y concluye con su captura en la gramilla. Una secuencia con mucha elaboración técnica, pero de poco peso narrativo, dado que el asesino capturado en el estadio será liberado poco después. Con lo cual, el esfuerzo de Espósito es infructuoso y fracasa la tarea realizada.

Asimismo, encontramos un despliegue similar relacionado con el modo de representación postclásico, en la confesión de Gómez. Al verse ridiculizado por las palabras de Irene, exhibe su pene mientras la desafía con palabras soeces antes de abofetearla. La imagen del órgano sexual de Isidoro Gómez, expuesto en un aberrante intento de restaurar su masculinidad, revela lo real del ataque sexual al que sometió a Liliana Colotto, a quien quiso humillar y rebajar para vengarse por su desprecio. Este exhibicionismo es ya una confesión de su culpa. Una revelación obtenida por Irene al darse cuenta de la mirada lasciva de Gómez que la perturba, precisamente, porque la ha convertido, también a ella, en objeto de deseo.

Finalmente, tenemos la secuencia del ascensor, en ella se da un nuevo encuentro con lo real cuando Gómez saca su arma frente a Irene y Espósito. La amenaza de muerte está en esa atmósfera de terror. Lo vemos en el gesto aterrorizado de ella y la mirada impotente de Espósito.

Por último, podemos afirmar que el total de las secuencias que poseen esta escritura postclásica suman alrededor de 15 minutos y medio, estos corresponden al 12 por ciento de filme. Es decir, no tiene un gran peso en un filme de dos horas, pero por la importancia narrativa de algunas de esas secuencias, tampoco es una característica que pueda subestimarse.

## 6.2. Enunciación que expone el engaño

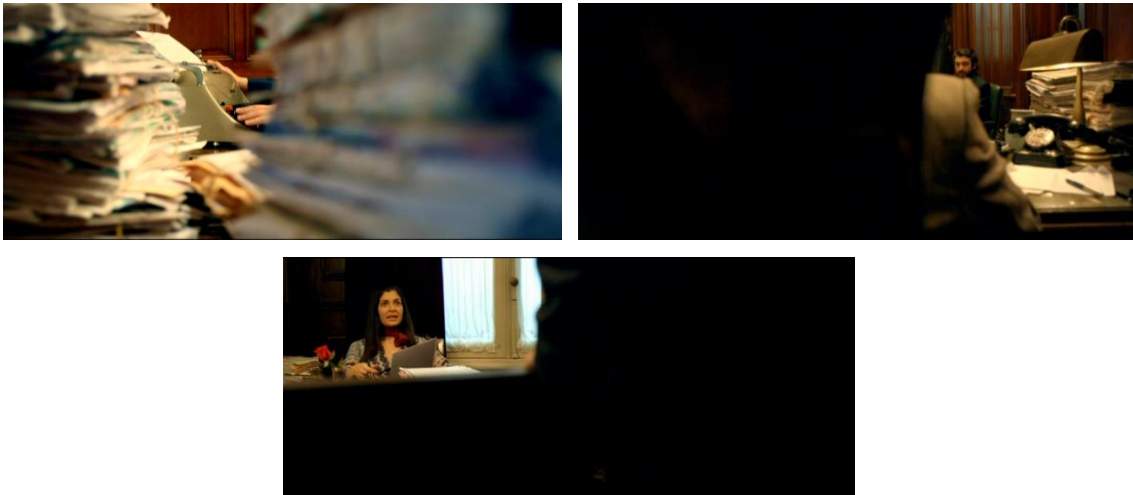
En el filme encontramos una figura de la enunciación que se inscribe en el enunciado, pero también localizamos una segunda enunciación subjetiva de segundo grado, en el personaje de Benjamín Espósito. Él es el escritor del relato sobre el homicidio de Liliana Colotto- novela del crimen- y, a su vez, es el testigo que nos narra, desde su punto de vista, los acontecimientos.

Entre estas dos figuras se formula una enunciación que transgrede el saber correspondiente del personaje y explicita la presencia de un sujeto del enunciado global en reiteradas ocasiones. Las marcas de la enunciación e inscripciones del sujeto del enunciado global en el relato del pasado configurado por algunas de las secuencias retrospectivas, permiten determinar algunas ambigüedades en el uso de estas fórmulas enunciativas. En ocasiones, la novela de Espósito es narrada a partir de los flashbacks que se nos muestran, pero en otras, parece que estamos frente a un recuerdo de Espósito que no hace parte de la obra que escribe. También puede tratarse de un recuerdo de otro personaje del filme, o, incluso, del mismo sujeto del enunciado global. La enunciación no siempre resulta clara y es complejo determinar un sujeto concreto en dichas secuencias retrospectivas.

En ocasiones, encontramos una enunciación no subjetiva con mayor distancia entre lo narrado y la narración. Pero es frecuente que ocurra lo contrario, es decir, lugares del relato donde localizamos un sujeto de la enunciación que propone un juego de ambigüedades y contradicciones entre los diferentes puntos de vista. No hay una escritura transparente, sino objetos, ángulos extremos o desenfoques que empañan

el plano. El sujeto de la enunciación se inscribe en el relato e interfiere con el punto de vista del personaje principal cuando estamos en los flashbacks que relatan la novela o sus recuerdos. En las secuencias que relatan el presente de la historia encontramos un predominio de la distancia tercera de la cámara que sólo cambia en algunos momentos en que nos encontramos con el punto de vista semisubjetivo de alguno de los dos personajes principales.

En 17 de las 34 secuencias del pasado –algunas se repiten en los fugaces flashback que son recuerdos de Espósito antes de descubrir la verdad- encontramos marcas de enunciación concretas que son usadas para resaltar un elemento o personaje del encuadre: la máquina de escribir, la rosa roja sobre el escritorio, las miradas de Espósito y/o Irene. Asimismo, para resaltar una perspectiva: recuerdo de Espósito en la despedida.



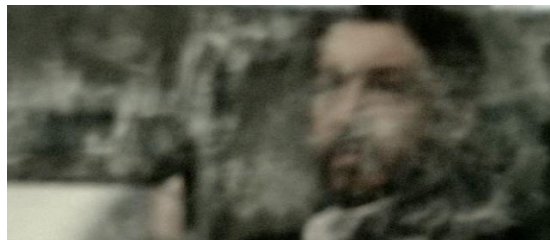
También para ocultar a ciertos personajes o informaciones: se enmascara a Espósito en la primera secuencia de la *Despedida*, se esconde a Morales en el desayuno con Liliana y a Gómez en la violación. Asimismo, se obstaculiza el encuadre, a través de objetos, en secuencias dramáticas: *Escena del crimen*, notificación del homicidio a Morales o la llegada de Espósito a su casa cuando halla el cadáver de Sandoval.



Finalmente, en ocasiones, el elemento que se desenfoca u oculta es el más relevante: fotografía de Liliana en la casa de campo de Morales o el televisor cuando transmite el discurso de la presidenta acompañada de Gómez. Estas marcas escriturales no parecen señalar su carácter de artificio, una posible lectura es la contraria, que están allí para denotar lo que oculta el personaje, en relación con el secreto que esconde Morales, el más relevante en el relato.



El rasgo más destacado de esta enunciación se relaciona con el engaño que se juega en esas secuencias en particular. Un denominador común en Benjamín Espósito y Ricardo Morales, los personajes que se ven involucrados en el secreto al que nos remite el título del filme. En principio, nos los presenta delineados por su pasión: Espósito se despide de Irene su objeto de deseo, pero aparece desenfocado y empañado en la imagen.



Morales desayuna con su esposa oculto tras las sombras, su imagen es una silueta en primer plano, imposible de identificar.



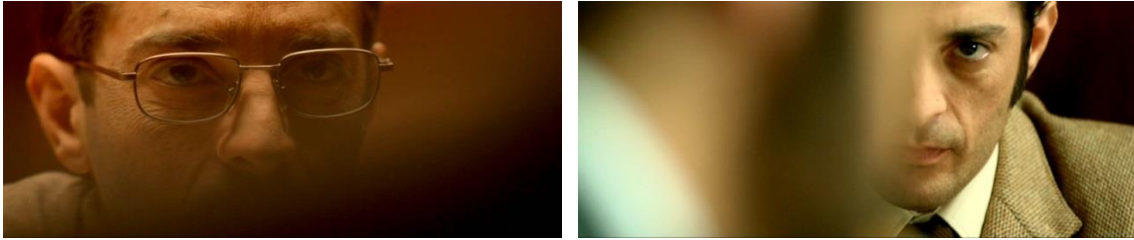
Por último, también vemos a Gómez que abusa de Liliana, pero el encuadre lo presenta oculto en la imagen.



Estos mismos personajes, estarán relacionados con el encierro de Gómez, acto que Morales busca mantener en secreto: Espósito por su tarea de descubrirlo y Gómez directamente afectado por estas acciones del viudo.

En consecuencia, es en el viudo, en quien se mantiene esta característica de la escritura empañada u obstaculizada. Él oculta su venganza y constantemente se presenta en la composición de la imagen este ocultamiento, desde la secuencia del desayuno hasta los flashback finales cuando Espósito descubre, en sus actos y sus miradas, que esconde la verdad sobre el encierro de Gómez.

Este procedimiento se hace notorio en estas secuencias finales en que se juega el secreto que Morales intenta ocultar. En concreto, cuando afirma haber asesinado a Gómez. Este rasgo de enunciación parece señalar la inscripción del sujeto del enunciado global cuando advierte de la mentira que allí se escribe en la voz del personaje, actualizado en la secuencia. En la imagen se nos descubre la verdad que sus palabras intentan ocultar, al empañar o esconder sus labios y centrarse en la mirada, lo que nos remite a Espósito cuando afirma que *los ojos hablan*.



### 6.3. Fábulas y trama de *El secreto de sus ojos*

En el análisis del filme hemos descrito dos fábulas, –ver apartado 5.2.- Una protagonizada por Benjamín Espósito, Pablo Sandoval e Irene Menéndez Hastings, y la otra por Ricardo Morales, Liliana Colotto e Isidoro Gómez. Asimismo, las hemos comparado con la trama acercándonos a un primer análisis formalista que nos permite descubrir que la violación y asesinato de Liliana Colotto es el suceso a partir del cual las vidas de los personajes entran en relación.

También la subsiguiente investigación del crimen determina algunas acciones cardinales de los personajes: Espósito busca la verdad y la justicia; Morales se obsesiona con encontrar y castigar al asesino; por último, Gómez, intenta escapar de la ley. Una vez el criminal es apresado, todos parecen encontrar sosiego en la sentencia proferida por el órgano judicial. Sin embargo, al ser liberado por Romano, Morales reacciona secuestrando y encerrando a Gómez. Como consecuencia, los caminos de estos personajes vuelven a apartarse durante un largo periodo. Por las acciones de Morales, Sandoval es asesinado y Espósito debe huir de Buenos Aires. En las siguientes dos décadas, las vidas de Espósito y Morales permanecen separadas.

Finalmente, cuando Espósito busca a Morales, veinticinco años después del crimen, vuelven a unirse sus historias. Espósito descubre la verdad de lo sucedido con Gómez y se retira en silencio del granero en el que Morales ha encarcelado al homicida de su esposa. El pasado compartido con Morales y Gómez queda, definitivamente, atrás. Mientras Espósito inicia una nueva vida junto a Irene, el viudo permanece atado a Gómez por el resto de su existencia.

En el orden de la trama, vemos recurrentes retrospectivas, los acontecimientos más relevantes se dan en el pasado. En el presente se retoma la historia para el desenlace tanto de lo ocurrido con el crimen como en la relación amorosa de Espósito e Irene. La línea temporal de mayor duración y mayor despliegue en la trama es el pasado, mismo que está centrado en la investigación del crimen. La relación de Irene y Espósito, por su parte, llega a su desenlace en el presente.

Desde la perspectiva de las peripecias estructurales del guion presentadas en la trama, es clara una construcción clásica del filme. Encontramos como *detonante*, la visita a la escena del crimen a los 00:12:42, luego tenemos el *primer punto de giro* a los 00:25:54 cuando Espósito identifica a Isidoro Gómez como el asesino. En el medio del filme que dura 02:04:09", encontramos el *punto medio* a las 01:03:18. Es la secuencia en la que atrapan a Isidoro Gómez en el estadio. Este es un momento de mucha tensión narrativa y a la vez con toques cómicos. Asimismo, tiene una puesta en escena espectacular con un gran despliegue técnico en la persecución del asesino. Es el único plano secuencia y el momento de mayor acción física por parte de los personajes, está acompañado de una música diegética o de pantalla de gran intensidad, titulada *Passion*. Encontramos también el alborozo de una multitud de hinchas del estadio que, en determinado momento, celebran un gol, es en medio de ese desorden y emoción que inicia la persecución del asesino. El *segundo punto de giro* se da -después de la liberación de Gómez-, con el asesinato de Sandoval a la 01:27:54 que deriva en la huida de Espósito de Buenos Aires. Todos estos acontecimientos ocurren en el pasado. Únicamente encontramos el *clímax* en el presente cuando Espósito descubre que Morales ha mantenido prisionero a Gómez. Finalmente, el *desenlace* de la historia de amor entre Espósito e Irene llega después de esta revelación. De acuerdo con lo anterior, podemos concluir que en *El secreto de sus ojos* se despliegan todas las peripecias estructurales habituales en el cine, concretamente, del estadounidense con dos puntos de giro relevantes, un punto medio para filmes extensos de alrededor de dos horas. Un detonante, un clímax y, por supuesto, un desenlace.

Comparativamente, la trama y las fábulas nos permiten identificar las peculiaridades de su estructura formal. La trama empieza por la despedida de Espósito e Irene en la estación del tren, este es un acontecimiento que solamente ocurre una vez en la fábula, pero es reiterado en la trama en cuatro ocasiones, dos veces directamente en las imágenes y dos veces de forma indirecta. Es el momento en que Espósito debe huir de Buenos Aires, un suceso relacionado con las dos historias que implica un doble alejamiento, tanto de Irene como del cumplimiento de su tarea. En concreto, de su búsqueda de justicia.

En la Secuencia 1, esta despedida es un recuerdo borroso que Espósito relata en su novela. En la Secuencia 2 podemos leer en la página que escribe la descripción de este adiós que se nos acabamos de mostrar. Por lo tanto, es el inicio del filme, pero también el de la novela que escribe. No obstante, en la misma secuencia vemos que la hoja es descartada por Espósito, finalmente, no será el comienzo de su narración. Algo similar ocurre con la Secuencia 80, la cual vuelve a relatarnos la despedida, no como un recuerdo borroso sino tal como fueron los hechos. Una conclusión que nos permite pensar la conversación de Irene y Espósito sobre este hecho. Es un flashback que también hace parte de la novela de Espósito, pero, al parecer, se ubica en el final. Esto queda claro, en la Secuencia 81 cuando Irene lee la novela y nos la refiere en sus palabras.

Las retrospectivas a partir de la *Escena del crimen* -Secuencia 18- continúan en orden cronológico hasta la despedida en la Secuencia 80, con cuatro secuencias del presente intercaladas. En la estructura de la trama llevada al esquema presentado en la página 173 vemos cómo de doce acontecimientos registrados, siete coinciden con el orden expuesto en la fábula, mientras sólo cuatro alteran dicha distribución. Uno más –la mentira de Morales sobre el asesinato de Gómez- fue omitido en la trama hasta que el viudo lo relata porque es una información que Espósito desconoce, por lo tanto, no la narra en su novela. Es además, en gran parte un engaño, ya que, Morales secuestra a Gómez, pero no llega a asesinarlo.

Las otras secuencias son, la *Despedida*, ya mencionada; la retrospectiva de cuando Irene llega por primera vez al juzgado, ubicada entre los acontecimientos iniciales de la trama y como el primero de la fábula de Espósito, Sandoval e Irene. Es el dato más antiguo que se nos ofrece de los tres personajes, a partir del cual se unen sus trayectos. Las dos secuencias restantes son del presente del relato cuando Espósito se ha jubilado; y, por lo tanto, cronológicamente en la fábula se ubican al finalizar el recorrido. No obstante, ser de las primeras secuencias de la trama.

De lo anterior, observamos que el filme empieza su trama por los últimos acontecimientos de la fábula porque se centra en la historia del crimen que ha quedado en el pasado. Es este pasado el que mayor despliegue posee en el tiempo del relato, es decir, en el minutaje dentro del filme. También despliega algunos de los sucesos más dramáticos del mismo. Se intercalan, además, con secuencias del presente que van ordenando los hechos del pasado, pero que no poseen mayor relevancia narrativa –excepto el clímax y el desenlace- como puede observarse cuando nos enfocamos en los momentos centrales del relato. Doce descritos en el esquema comparativo de fábula y trama de los cuales siete, se relatan cronológicamente, por lo tanto, pasado y presente conservan este orden progresivo y regular de la estructura narrativa, a pesar de que, inicialmente, se perciba una mayor ruptura en el orden temporal.

### 6.3. Contexto político-social de la historia relatada en el filme

En el filme *El secreto de sus ojos* encontramos alusiones a las crisis políticas y a la represión por parte del Estado durante la década del setenta en la Argentina. Pero también, al regreso de la democracia y a la restauración de un estado de derecho en las últimas dos décadas del siglo XX.

El filme se desarrolla en dos contextos políticos disímiles. Empieza en un ambiente de agitación política entre la dictadura y la democracia y termina, en el último año

del siglo XX, en una situación de estabilidad democrática. Este contexto histórico político se convierte en un tema recurrente en los diferentes análisis que se han realizado sobre la obra. A esta cuestión nos referiremos en el siguiente epígrafe.

### 6.3.1. Represión y democracia en relación con las nociones de justicia y venganza

La historia gira en torno a un crimen que queda impune debido a la corrupción que impera en el país. El contexto del crimen se ubica en la década del setenta, un momento de inestabilidad política, entre el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía (1966-1973); el gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón (1974-1976) y el último gobierno de facto denominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

Los crímenes de Liliana Colotto y Pablo Sandoval, ocurren concretamente en 1974, durante el gobierno democrático de María Estela Martínez de Perón. Aunque esto nos ubica antes de la dictadura militar, las fuentes históricas indican la existencia de Decretos de aniquilamiento desde 1973. En ese año, el ministro de Bienestar Social, José López Rega, conforma la Triple A, (Alianza Anticomunista Argentina), un grupo dedicado al exterminio de opositores a la facción peronista en el poder. En 1975, se continúa con estos Decretos con el objetivo de neutralizar el accionar de los grupos que el gobierno denominó como subversivos.

En este contexto ocurre el crimen de Liliana Colotto con el que inicia el relato. Su homicidio queda impune precisamente porque Gómez, el asesino, forma parte de un grupo parapolicial similar a la Triple A. Es un empleado del Ministerio de la Protección Social llamado Pedro Romano, quien recluta a Isidoro Gómez como uno de los integrantes del grupo de asesinos que él comanda. La libertad del asesino se da por el deseo de venganza de Romano, quien fue expulsado del juzgado en el que trabajaba junto a Espósito por abuso de autoridad. Romano es un hombre corrupto que se ampara en un gobierno democrático que, sin embargo, no duda en usar cualquier método ilícito para mantenerse en el poder.

Este es un mundo de desintegración social en el que se gobierna desde el sometimiento y la desaparición del opositor. En el cual los funcionarios del Estado no representan la ley, más bien están al margen de ella con la utilización de métodos ilegales para conservar el mando.

De tal manera que, en el contexto argentino que muestra el filme, se pierde la confianza en el sistema. Personajes como Espósito, Sandoval o Morales se relacionan con el poder a partir del desengaño y saben que sus esfuerzos no conseguirán modificar el sistema político-social que es, en esencia, corrupto.

Lo opuesto, encontramos en el presente del relato que se ubica a finales de la década del 90. Un contexto de tranquilidad política, con la consolidación de la democracia y con transformaciones socioculturales que cambian las circunstancias en las que los dos personajes principales –Irene y Espósito- se relacionan. Ellos son los únicos que logran superar esta trágica historia del crimen. Las circunstancias de Morales y Gómez son contrarias, un viudo que ha renunciado a su vida para encerrar al asesino de su esposa y un criminal encerrado y aniquilado como sujeto. Develada la verdad no volveremos a saber de ellos, porque han quedado definitivamente en el pasado.

Esa verdad es liberadora para Espósito, pero sacrificada para Morales que en su afán de justicia pierde la perspectiva y bordea la venganza contra el asesino de su esposa. Un acto extremo y demencial del viudo ante el contexto de impunidad, de falta de ley que deja sin castigo al homicida de su ser amado. Ella es la única persona que le importa en el mundo, en la que ha centrado su deseo hasta el punto de prescindir de todos los demás. Su ser está atado a Liliana Colotto, al perderla a ella se pierde él mismo y, el único sentido que encuentra para su existencia es el castigo al homicida.

Incluso, veinte años después, cuando el orden democrático regresa, Morales mantiene a Gómez en su encierro, aunque ninguna amenaza persiste por parte de Romano y otros funcionarios corruptos. Todo lo contrario, sabemos que ahora es Irene quien tiene el cargo de mayor jerarquía en el juzgado. Aunque ella es una mujer que cree y trabaja en la justicia, Morales opta por ocultarle a Espósito lo que ha hecho con la intención de mantener a Gómez encerrado porque también sabe que sus acciones son excesivas.

*El secreto de sus ojos* discurre en un contexto habitual en el relato clásico en el que no se confía en el Estado ni en sus representantes. Por lo tanto, no puede esperarse justicia de la ley jurídica y esta debe asumirse como una tarea individual de Espósito. En este caso, lo simbólico del relato se encuentra en lo que en nuestro contexto político y cultural puede brindarle su sentido, la lucha contra las fuerzas de un Estado represor que lleva al sujeto a ceñirse a una ley simbólica en busca de justicia (Espósito) y lleva a otro a reaccionar contra la impunidad siguiendo las mismas prácticas fuera de la ley hasta aniquilarse él mismo en su deseo de castigo (Morales).

Sus acciones son casi tan corruptas como el sistema mismo que le negó justicia, sus actos trascienden el deber impuesto por las circunstancias históricas. En otras palabras, aun cuando ese mundo de impunidad y represión ha quedado atrás, él aún mantiene en el encierro y en el silencio a Gómez. Aquellos culpables de su liberación han perdido el poder, puede buscar otra alternativa dentro de la legalidad, puede entregar al asesino cuando Espósito lo visita, pero no lo hace.

### 6.3.2. Nuestra propuesta en relación con otros estudios

Un punto de vista similar al expuesto en el apartado anterior, es el argumentado por Liliana Liviano Wahba en *The secret in her eyes* que atribuye al contexto político del filme en una época pre-dictatorial y en un complicado ambiente social, el que no sea

posible el amor. Argumenta que la razón es la falta de castigo a los asesinos y a que, incluso, sus actos sean premiados. Asimismo, adjudica al complejo de abandono de Espósito la imposibilidad de declararle su amor a Irene porque su conciencia de no estar a la altura de Irene, le impide estar con ella. Este argumento, sin embargo, olvida que en el presente del filme estamos ante otro contexto político-social, además el asesino es castigado y es posible el amor entre Irene y Espósito. Alejandro Solomianski en *Fiction and Film*, por otra parte, sí analiza los dos periodos políticos del inicio y el final del filme. El primero se ubica en el año de 1974 en el que argumenta Solomianski ya existían grupos siniestros que funcionaban con impunidad realizando un terrorismo de Estado. Asimismo, el final lo ubica en 1999 durante el gobierno de Fernando de la Rúa cuando tuvo que huir de Argentina, expulsado por el pueblo. Por lo anterior, arguye que cuando un Estado no hace su trabajo, los individuos deben hacerse cargo, lo que lleva a que Morales encierre justamente a Gómez en prisión perpetua. Asimismo, formula el autor que la inexistencia del Estado no permite construir la vida de sus ciudadanos, por ello, Espósito tiene una vida llena de nada durante 25 años, pero cuando el pueblo revela su posibilidad de hacer justicia, Espósito puede relatar, ser sujeto y amar.

Solomianski presenta una interesante propuesta, con la que, sin embargo coincidimos solo en parte, ubica el final de la novela durante el gobierno caótico de Fernando de la Rúa lo que es una imprecisión histórica porque su periodo inicia en diciembre de 1999 y debe huir del país en 2001, por lo que no concuerda con el tiempo histórico del filme. Nuestra propuesta sitúa el final del filme durante el gobierno de Carlos Menem quien gobierna hasta diciembre de 1999. Asimismo, nuestra argumentación se centra en que el acto de Morales no puede calificarse plenamente como justo, está en una frontera muy delgada con la venganza. Es justo, sí, pero también es tan perturbador que resulta simplista esta explicación.

Es también el descubrimiento de la verdad lo que le permite a Espósito relatar, ser sujeto y amar. Espósito escribe para cumplir la tarea que se le ha otorgado, él ha sido investido como héroe, cumplió su tarea de capturar al asesino en el pasado,

pero fue el héroe víctima de un mundo en el que los representantes del Estado no son quienes defienden a sus ciudadanos, sino quienes los aterrorizan. Espósito no puede ser recompensado por su acto heroico, pero veinte años después, cuando estos hombres siniestros han desaparecido, cuando la verdad ha salido a la luz, puede relatar su historia. El momento en que se encuentra con Morales y descubre lo que ha hecho con Gómez, obtiene un saber, ahora reconoce el acto de Morales en toda su dimensión y puede continuar con su vida.

Asimismo, la fotografía de Liliana es un objeto que revela los sentimientos del viudo hacia su esposa, tanto para Espósito como para el espectador. Veinte años después, ella está allí, tan presente como el primer día, representando la pérdida no integrada de Morales que lo dejó atrapado en el pasado. Morales le dice: “es mi vida, no la suya”, Espósito finalmente comprende que su amor sí puede realizarse y escribe no para seguir prisionero del pasado sino para conjurarlo y avanzar hacia el futuro junto a Irene. Nada permite pensar que Espósito revele esta verdad de Morales, al contrario, ahora puede relatarla en su novela, pero después de hacerlo, cose el manuscrito como un expediente judicial que será archivado porque ya ha conseguido escribir ese *Te amo* tras alcanzar la verdad.

Una visión similar a la de Solomianski es la de Pablo Acosta Larroca en *El secreto de sus ojos: El mismo autor, la misma obra*, cuando afirma que las acciones de Morales son necesarias ante la orfandad del ciudadano frente al Estado que no cumple sus obligaciones. Lo llama acto de justicia y reparación, nuestra objeción es la misma que en el caso anterior, el acto de Morales puede aparecer reparador para Espósito, pero para el viudo, prisionero en su propia casa resulta, al mismo tiempo, aniquilador. Morales aparece como un ser perturbado cuando escuchamos la última súplica de Gómez, “Por favor, pídale que por lo menos me hable”. Nos damos cuenta de que estamos ante un anciano destruido que ni siquiera aspira o desea la libertad, implora únicamente que su victimario le devuelva su humanidad.

Podríamos argumentar que las acciones de Morales son las de un ser en falta al cual le han arrebatado su objeto de deseo, no es posible para él superar su pérdida. Espósito actúa dentro de los lineamientos de un mundo civilizado como un hombre de ley, Morales recurre a los mismos recursos de quienes lo victimizaron dos veces. Si Gómez herido en su narcisismo destruye a su objeto de deseo en su afán de venganza, Morales hace lo propio con el culpable de su pérdida y se destruye a sí mismo en el proceso. Mientras Morales le niega la palabra a Gómez para aniquilarlo como sujeto, Espósito escribe para construirse como tal. No obstante, las acciones de Morales tampoco resultan tan simples, él no actúa de esta manera porque se nos presente como un justiciero o vengador, todo lo contrario, es un hombre que cree en el sistema. Busca una condena para el culpable dentro de la ley jurídica, pero al comprender que por esta vía no obtendrá justicia, decide asegurarse él mismo de que el culpable sea castigado. El deseo de castigar a Gómez, es también la tarea de hacer justicia.

Lo complejo es la manera en la que Morales honra esta promesa rota por la ley. Si bien es Espósito quien le asegura que Gómez será condenado a prisión perpetua, Morales lo encierra de por vida, porque él desea que el asesino viva una vida vacía. Su existencia perdió sentido cuando le arrebataron a Liliana y quiere el mismo destino para su asesino, por ello, no va a aceptar la pena de muerte como una posibilidad. Asimismo, al secuestrar a Gómez provoca el ataque de Romano sobre Espósito que resulta en la muerte de Sandoval y en el exilio del primero, los dos únicos aliados que se comprometieron en su búsqueda de justicia. En últimas, es el sacrificio de Sandoval el que le permite a Espósito una segunda oportunidad, pero paradójicamente, sólo cuando descubre que Morales terminó la tarea que él no pudo cumplir, aquello que Sandoval anhelaba y que fueron también sus últimas palabras: "Ya lo vamos a atrapar", refiriéndose a Gómez, sólo entonces, Espósito puede emprender su vida con Irene.

## 7. Bibliografía general

- ALBÉRA, F. *Los formalistas rusos y el cine: La poética del filme*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine. 1998
- BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. S.A. 2006
- BAL, M. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. España: Ediciones Cátedra. 1987
- BARTHES, R. ECO, U. TODOROV, T. *Análisis estructural del relato*. Coyoacan: Coyoacan. 1999
- "Introducción al análisis estructural de los relatos" en NICCOLONI, Silvia (comp.), *El análisis estructural*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977. Traducido por Beatriz Dorriots
- S/Z, Siglo XXI Editores, Avellaneda, 2004
- BURGUERA. J.S., *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- BENVENISTE, E.: *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI. México. 1997
- BENVENISTE, E.: *Problemas de lingüística general II (1974)*, Siglo XXI, México, 2004.
- Chion, M. *La música en el cine*. Barcelona. Paidós, 1997
- *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona. Paidós, 1997
- *La voz en el cine*. Madrid. Cátedra, 2004
- CAMPBELL, J. *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2005
- EISENSTEIN, S. M. *La forma del cine*. México: Siglo XXI. 2003
- ELIADE, M. *Mito y realidad*. Labor, Barcelona 1991
- FIELD, S. *El libro del guion*. Madrid. Plot ediciones. 1999
- GARCÍA ESCRIVÁ, V, *Análisis textual de Apocalypse Now*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011
- GAUDREULT, A. y FRANCOIS J. *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*. Barcelona: Paidós Ibérica. 1995

- GENETTE, G. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.1989
- *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, 1989.
  - *Nouveau discours du récit* (1983). Seuil, París, 1983.
  - *Metalepsis, de la figura a la ficción*, Reverso, 2006.
- GIL GONZÁLEZ, A. "Metaliteratura y Metaficción". En: *Anthropos*. Barcelona: N.208, 2005
- GREIMAS, A. J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos, 1982.
- GONZÁLEZ, T. *Escritura y enunciación fílmica en el cine de Atom Egoyan*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- GONZALEZ REQUENA, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), en *Contracampo* nº 42, Madrid, 1987
- *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real* (1989), Akal, Madrid, 1989.
  - González Requena, Jesús. *S. M. Eisenstein*. Cátedra. Madrid, 1992
  - González Requena, Jesús (Compilador) *El análisis Cinematográfico. "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de 'El manantial' de King Vidor"*. Editorial. Complutense. Madrid 1995.
  - *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), en *Trama y Fondo* nº 1, Madrid, 1996.
  - *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*, Cátedra, Madrid, 1999.
  - *11 de septiembre: escenario de la posmodernidad*, en *Trama y Fondo* nº 12, Madrid, 2002.
  - *El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto* (2002), en *Trama y Fondo* nº 13, Madrid 2002.
  - *El Héroe y la Mujer a propósito de San Jorge y el dragón de Paollo Uccello*, en *Trama y Fondo* nº 16, Madrid, 2004.
  - *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones, 2007
  - *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España, León, 2008.
  - *La eficacia simbólica* (2009) en *Trama y Fondo* nº 26, Madrid, 2009.

- Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto ente Alfred Hitchcock y Luis Buñuel.* Granada: Diputación Prov. Granada, 2011
- González Requena, Jesús. *Lo Real. Trama y Fondo*, n.29, Madrid. 2011
- GONZALEZ REQUENA, J. y ORTIZ DE ZARATE, A.: *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo.* Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1999.
- LOPE SALVADOR, V. *Incertidumbre y agujero negro en la narrativa cinematográfica de Atom Egoyan (tesis doctoral).* Universidad Complutense de Madrid. 2010
- LOPE SALVADOR, V; LÓPEZ REYES, J M. *La disolución manierista del relato simbólico en Matrix Reloaded.* 2012.
- METZ, C. *Psicoanálisis y Cine: El significante imaginario.* España: Editorial Gustavo Gil. 1979
- PROPP, V. *Morfología del cuento (1928)* Akal, Buenos Aires, 2014
- *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1998 (6ª edición)
- SIMSOLO, N. *El cine negro.* Alianza Editorial, Madrid, 2009
- TOMACHEVSKI, B. *Teoría de la literatura (1928).* Akal, Madrid, 1982.
- ROMERO, J. L. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas.* Medellín: Universidad de Antioquia. 1999
- *Situaciones e ideologías en América Latina.* Medellín: Universidad de Antioquia. 1999
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Estrategias de guion cinematográfico.* Barcelona. Editorial Ariel. 2004
- SEGER, L. *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente.* Madrid. Rialp. 1991
- SEYMOUR, C. *Historia y discurso.* Madrid: Taurus, 1990
- ZIZEK, S. *En defensa de la intolerancia,* Sequitur. Madrid, 2008.

## Cybergrafía

- BODINEAU S. *El secreto de sus ojos, Juan José Campanella: une oeuvre ancrée dans l'histoire argentine et à l'impact mondial.* Sous la direction de Fisbach Erich. Angers: Université Angers, 2013. En:

<http://dune.univangers.fr/consultation/ufr/ufr%20de%20lettres%2C%20langues%20et%20sciences%20humaines?page=1>

SOLOMIANSKI, A. "El secreto de sus ojos (review)." *Hispania* 94.4 (2011): 774-775. Project MUSE. Web. 31 Oct. 2012. P.774. En:

<http://0-muse.jhu.edu.cisne.sim.ucm.es/>

ACOSTA LARROCA, P. *El secreto de sus ojos: El mismo autor, la misma obra*. 2009 En:[http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=173:artapuntessecretoojos&catid=57:catapuntes&Itemid=61](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=173:artapuntessecretoojos&catid=57:catapuntes&Itemid=61)

MORAÑA, A. "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, no. 73 (2011): 377-400. <http://www.jstor.org/stable/41407244>

MICHEL FARIÑA, J J. "Fantasmas. A propósito de El secreto de sus ojos". *Aesthethika. Revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte*. Vol.5, Número 1. Sept 2009. En: <http://www.aesthethika.org/Fantasmas-A-proposito-de-EI>

HORTIGUERA, H. "Políticas del recuerdo y memorias de la política en El secreto de sus ojos de Juan José Campanella".

En: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.html>

CROCE, M. "Secretos Y Miradas: La Violencia de la historia entre el texto y la pantalla." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37, no. 73 (2011): 333-52. En: <http://www.jstor.org/stable/41407242>.

MALPARTIDA TIRADO, R. "“El secreto de sus ojos” o cómo vivir una vida vacía: De la literatura al cine (Eduardo Sacheri / Juan José Campanella)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37, no. 73 (2011): 353-76. <http://www.jstor.org/stable/41407243>.

GONZALEZ REQUENA, J.: 6. *La-madre y la psicosis revisando a Lacan*. <http://gonzalezrequena.com/6-la-madre-y-la-psicosis-revisando-a-lacan/#2>

-Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2014/2015. *The Searchers vs Melancholia*. "7. Tú no eres quien crees ser"

En: <http://gonzalezrequena.com/7-2014-11-07-1-tu-no-eres-quien-crees-ser>

-Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2014/2015. *The Searchers vs Melancholia*. 13. *Aporías de la deconstrucción 3: Zizek y el significante lacaniano*

<http://gonzalezrequena.com/13-2014-11-28-1-aporias-de-la-deconstruccion-3-zizek-y-el-segnificante-lacaniano/>

-“El punto de ignición”. *Sociocriticism*. Editorial Universidad de Granada. Vol. 30, 2015

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/3456/0>

- *Psicoanálisis y Análisis Textual, Psycho y la Psicosis II* - Norma, Sesión del 26/10/2012 Universidad Complutense de Madrid.

<http://gonzalezrequena.com/?p=6194>. Consultado el 09 de abril de 2013

- “*La eficacia simbólica*”, en Trama y fondo nº26, Madrid, 2009

- (2009). Seminario de psicoanálisis y análisis textual 2008/2009. La Diosa del Agua (Andrei Tarkovski). Sesión del 13/02/2009 (24/8/2009), Universidad Complutense de Madrid. <http://gonzalezrequena.com>

#### Filme

CAMPANELLA, Juan José. *El secreto de sus ojos*. Argentina: Tornasol, 2009. Film. 129 minutos.