

Forma fílmica y estética de *El secreto de sus ojos*

Escrito por :Rodrigo Chanampe Guevara



RESUMEN

Con el propósito de hacer un comparativo entre la estética del denominado Nuevo Cine Argentino, el siguiente ensayo se acerca a un análisis del filme *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009). En el mismo, se estudia la forma fílmica aplicando el método de Bordwell y Thompson, por medio del cual se puede llegar a comprender el funcionamiento de un film. La segunda parte del análisis se centra en el estudio de las categorías estéticas (belleza, fealdad, tragedia, comedia, lo sublime, lo grotesco), y cómo las mismas se manifiestan en la cinta de Campanella. El uso de estas dos herramientas de análisis, permite comprender las estructuras particulares de *El secreto...*, cuál es la intención de su discurso y cómo está construida tanto narrativa como estilísticamente. De esta manera, se logra una comparación con el Nuevo Cine Argentino que va más allá de una simple polarización entre el cine independiente y aquel generado por la industria. Así, se pueden establecer conclusiones que ubican a *El secreto...* como un filme distanciado de las estéticas del Nuevo Cine Argentino. Lo anterior queda de manifiesto en la construcción del protagonista, sus deseos, la forma narrativa, los temas que aborda y su sistema estilístico.

PALABRAS CLAVE: Análisis fílmico, narración, estética, Nuevo Cine Argentino, *El secreto de sus ojos*.

ABSTRACT

With the intention of doing a comparison between the aesthetics of the New Argentine Cinema, the following work approaches to an analysis of the movie: *The Secret in Their Eyes* (Juan Jose Campanella, 2009). The movie form is studied applying Bordwell y Thompson's method, by means of which it is possible to come to understand how a film works. The second part of the analysis centers on the study of the aesthetic categories (beauty, unsightliness, tragedy, comedy, the sublime thing, the grotesque thing), and how these categories become evident in Campanella's movie. The use of these tools of analysis, allows understanding the particular structures of *The secret ...*, what is the intention of its discourse and how it is constructed. The following study goes beyond a simple polarization between the independent cinema and the produced one for the industry. In this way, there can be established some conclusions that locate *The secret...* as a movie drifted apart from the aesthetics of the New Argentine Cinema. This is evident in the construction of the main characters and their desires, the narrative form, the topics, and its stylistic system.

KEYWORDS: Film Analysis, Narrative, Aesthetic, New Argentine Cinema, *The Secret in Their Eyes*.

Introducción

Alejado de la industria, formado por directores jóvenes y a través de una creación tan variada de filmes y sin un manifiesto en común (lo que hace complejo catalogarlo como un movimiento), surgió el denominado Nuevo Cine Argentino a finales de la década de los ochentas, tomando como estandarte la experimentación para convertirse en una respuesta al *mainstream*.

El objetivo de este ensayo, es un estudio de la forma fílmica y de las categorías estéticas de la película *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) con la intención de realizar un análisis comparativo entre esta obra y el cine argentino contemporáneo.



Soledad Villamil y Ricardo Darín en *El secreto de sus ojos*

No es el interés de este trabajo polarizar los fines de las películas generadas por la industria (de la que parte este largometraje) y los de aquellas independientes, así como tampoco fundamentar las características de una obra en relación a su contexto de producción. El estudio surge a partir de indagar en los personajes, los espacios, la puesta en escena, las técnicas visuales, las temáticas y la búsquedas estéticas de este filme y sus diferencias con los denominadores comunes del Nuevo Cine Argentino.

La evolución de las obras cinematográficas del país sudamericano parecen marcadas por un camino de oposiciones a lo anterior. Si las cintas contemporáneas buscan retratar los universos cotidianos, los filmes de los años setentas (y que formaron parte del denominado Nuevo Cine Latinoamericano) evidencian una mayor preocupación por su entorno social. Se

hicieron presentes como un posible agente de cambio, quizá como el propio reflejo de una generación.

Este tipo de cine también buscó independencia y se trató de liberar de los sometimientos de una industria para aspirar a un cine de autor, en donde el estilo de cada cineasta se hiciera presente. “El gran predominio de la urgencia político-social del Nuevo Cine Latinoamericano tuvo como resultado estético y representacional una marca de identidad: la tendencia al *personaje-pueblo* y la paulatina *desaparición del individuo* como personaje”.^[1]

Durante el análisis se verá si estas tendencias del cine de los años setentas se hacen presentes en ***El secreto de sus ojos***, pues la afirmación general es que: “El Nuevo Cine Latinoamericano (...) se convirtió en un cine de planos generales, entregado a la visión amplia y ancha de lo colectivo, a la panorámica y a la épica”.^[2] Si Jorge Ruffinelli plantea este panorama del cine de hace treinta años es para contraponerlo con lo que sucede en la actualidad en la mayoría de los países de Latinoamérica, en donde al parecer se trata de crear una identidad alejada de Hollywood, pero también del propio pasado.

La cinematografía latinoamericana parece voltear más hacia los problemas del individuo y son los directores de una nueva generación los que se encargan de generar este cambio a través de filmes como ***Rapado*** (Martín Rejtman, 1992), ***Sexo, pudor y lágrimas*** (Antonio Serrano, 1998) o ***Whisky*** (Pablo Stoll y Juan Carlos Rebella, 2001), por mencionar sólo algunos de los ejemplos recapitulados por Ruffinelli, quien menciona que: “En el terreno de cine de ficción se asume un compromiso con la cotidianidad y, muchas veces, con un estilo *minimalista*”^[3] alejados de los gestos totalizadores del cine de los años sesenta”.^[4]

A través del individuo es en donde se manifiesta la sociedad. Lo cotidiano, el día a día, se convierte en el eje conductor de una gran parte de las obras recientes.

1. El Nuevo Cine Argentino

1.1 Los personajes

Aunque estas nuevas tendencias del cine latinoamericano supondrían la creación de personajes activos y en los cuales se desarrolla un cambio o un viaje, al parecer dicha característica no se manifiesta claramente en un importante número de los filmes latinoamericanos de la actualidad. Según las palabras de Molfetta, los personajes más que hacer claros sus deseos u objetivos, son víctimas de las circunstancias y esto es lo que provoca el desarrollo narrativo. “(...) son viajes emprendidos por sujetos que son empujados por sus historias, y no viajes que el sujeto emprende con espíritu de búsqueda. Estos viajes más que un recorrido propuesto con un punto de llegada, parecen fugas o preámbulos desorientados”.^[5]

Son personajes que, si bien pueden tener una meta, la historia parece no estar en función de la misma. La representación del espacio cotidiano tiende a volverse más relevante que la consecución de los objetivos y los cambios en los personajes, los cuales no suelen ser marcados o notorios. Un ejemplo cercano de lo anterior, pueden ser las obras del cineasta mexicano Fernando Eimbcke (***Temporada de patos***, 2004 o ***Lake Tahoe***, 2008) en donde los espacios se apropian de los personajes o, como señala el dramaturgo argentino Roberto Cossa, “Pareciera ser que los jóvenes directores parten de la imagen, se enamoran de ella, de un espacio, de un paisaje y después pergeñan la historia. Eso cuando hay historia”.^[6]

“Apatía, falta de esperanza, opresión vivida en los espacios íntimos, falta de juicio histórico (...)”⁷. Estas son algunas de las características localizadas por Molfetta en los personajes latinoamericanos. Protagonistas que, más que encontrarse a sí mismos, se topan con sus

vacíos y sus conflictos no se resuelven en su totalidad. Se manifiestan como el reflejo de una sociedad sin soluciones.

1.2 Características

El Nuevo Cine Argentino no dista de lo que se ha mencionado hasta el momento en lo referente al panorama de América Latina. Se destaca la intención por dejar atrás los discursos y, como se puntualizaba arriba, es más importante retratar el espacio antes que una historia compleja. El personaje es hallado en lo cotidiano y los protagonistas pueden ser representados por actores sin trayectoria. En relación a lo anterior, César Maranghello menciona: “Los cineastas se limitaron a mostrar la realidad como irreversible. Algunos críticos señalaron la constante de la solemnidad o tristeza que se traducía en ambientes despojados, prolongados silencios, la absurdidad del azar y otras ‘marcas’ que se convirtieron en documento de identidad”.^[7]

Tampoco hay una gran preocupación por el armado de una puesta en escena, sino más bien se retratan los espacios ya existentes. El realismo también se manifiesta a través de una cámara inestable, se desarrolla en ocasiones un ritmo frenético que incluso rompe con una idea de ficción. Las iluminaciones naturales son otro apoyo para crear estas atmósferas, uno de los ejemplos señalados por Maranghello y que resulta emblemático, es el filme ***Pizza, birra y faso*** (Adrián Caetano, 1998).

También se va delineando un cine de autor más que uno de géneros o fórmulas establecidas y, si se busca el género, es para modificarlo o adaptarlo a una realidad argentina, como en el caso de ***Nueve reinas*** (Fabián Bielinsky, 2000).

Otro de los puntos importantes a señalar y que se relaciona temáticamente con ***El secreto de sus ojos***, es que este cine aborda la dictadura militar (temática recurrente en el cine argentino) no desde un punto de vista politizado o de retrospectiva, sino más bien a través de las consecuencias, adoptando como personajes, por ejemplo, a los hijos de los desaparecidos. Predomina así el naturalismo y, si existe la denuncia, no se realiza de forma directa, sino a través del contexto en el que se desarrollan los protagonistas.

En lo estilístico, técnicamente muchas de estas obras estaban “estructuradas sobre encuadres fijos, en los que la acción era tediosa o casi inexistente y para peor solemne. Como en gran parte del cine contemporáneo, el uso del plano secuencia era común, pero muy pocos habían logrado que fuese una herramienta narrativa”.^[8] En lo correspondiente a lo musical, se incrementó en muchas de estas cintas el uso de canciones populares como otro referente que se liga a la realidad social.

Se podrían señalar aquí una larga lista de películas y directores que conforman este periodo, como por ejemplo: ***Buenos Aires viceversa*** (Alejandro Agresti, 1996), ***Mundo grúa*** (Pablo Trapero, 1999), ***La ciénaga*** (Lucrecia Martel, 2001), ***El abrazo partido*** (Daniel Burman, 2004), pero más allá de un repaso de filmografías y de los realizadores de estas dos décadas de cine, aquí se busca concretizar en algunos aspectos, que si bien no son aplicables a todas las obras, pueden ser utilizados para encontrar las características de un periodo del cine argentino. De lo planteado por Ruffinelli, Molfetta y Maranghello, se pueden establecer algunos puntos en común:

- Mirada hacia el individuo
- Cine reflexivo, emocional, personal e intimista
- Importancia de lo cotidiano

- Personajes obligados por sus circunstancias
- Naturalismo, protagonistas jóvenes
- Personajes en la exclusión social
- Minimalismo
- Predominio, en ocasiones, de la imagen sobre la historia
- Desinterés por establecer un discurso de cambio social
- Filmes situados en el presente
- El argumento se desarrolla en pocos días
- Uso de actores desconocidos o lejanos a un *star system*

Resulta, así, un cine que se enfoca en el individuo, pero que no lo visualiza como un héroe, tampoco se reflejan de manera muy clara los objetivos de los protagonistas, sino que son parte de la sociedad, de esos espacios en los que se desarrolla la historia. Personajes comunes que valen por su sola presencia, porque en cada uno de ellos habita una historia digna de ser contada. Metas pequeñas. El relato mínimo se torna más relevante que la grandilocuencia, que la propia historia del país.

2. Metodología de análisis

2.1 Lo narrativo y lo estilístico

Como ya se mencionó en la Introducción, encontrar las estrategias narrativas y estilísticas, así como descubrir el uso de las categorías estéticas de la cinta de Campanella, es el objetivo principal del análisis que se presenta en las siguientes páginas. Sin duda, uno de los teóricos fundamentales a la hora de realizar un trabajo de este tipo es Bordwell, quien junto a Thompson, se encarga de hacer la disección de una película a partir de una visión estructuralista; de este modo, todos los componentes de una obra cinematográfica están ligados en la *forma filmica*, que es “(...) un sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un film”.^[9] Para Bordwell y Thompson, la forma filmica de una película sólo puede ser analizada de manera integral a partir del estudio en conjunto de los sistemas narrativos y estilísticos, así como de la interacción entre ambos.

Para esclarecer lo anterior, cuando los autores se refieren al sistema estilístico o al estilo, hacen alusión a los aspectos técnicos relacionados con lo visual y auditivo. Entran en este rubro los siguientes elementos: puesta en escena, fotografía (colores, iluminación), expresión y movimiento de las figuras (maquillaje, vestuario), el espacio (diseño de arte), montaje y sonido.

En lo referente al estudio del cine como espacio narrativo, los autores hacen hincapié en la manera en la que el espectador, por lo regular, se acerca a un filme: “Cuando hablamos de ir a ‘ver una película’ casi siempre queremos decir que vamos a ver una película narrativa, una película que cuenta una historia”.^[10]

Los elementos que componen el sistema narrativo son: el argumento, la historia, las causas y los efectos, el tiempo, el lugar, los principios, los finales, el alcance de información y el narrador.

Bordwell y Thompson realizaron su estudio dentro de lo que denominan “El cine clásico de Hollywood”, en el cual se manifiesta con más claridad la tendencia del cine a ser narrativo. Películas en donde generalmente son el deseo y propósitos de los personajes los que mueven el relato.

(...) la narración se basa en la suposición de que la acción surge principalmente de *personajes individuales que actúan como agentes causales*. Las causas naturales (inundaciones, terremotos) o causas sociales (instituciones, guerras, depresiones económicas) pueden servir como catalizadores o condiciones previas para la acción, pero la narración se centra invariablemente en causas psicológicas personales: decisiones, elecciones y rasgos de carácter.[\[11\]](#)

Al mismo tiempo, suelen ser filmes cerrados, es decir, donde en el desenlace se esclarecen los misterios y el protagonista sufre modificaciones. Esto es lo que Mckee denomina “la carga de valor inicial,”[\[12\]](#) ese cambio que se genera en el personaje principal a lo largo de la cinta.

Se visualiza entonces, en el cine clásico, una prioridad hacia el movimiento, hacia personajes activos en búsqueda de conseguir lo que desean o evitar un desenlace trágico. Películas que priorizan los personajes a los entornos y que suelen recurrir a actores reconocidos para los roles protagónicos. La narración sigue el viaje de un héroe. “El foco del cine narrativo clásico ha sido, desde siempre, el universo interior del protagonista, con quien nos identificamos, fundimos y de quien nos despedimos después”.[\[13\]](#)

Con estos elementos propuestos por Bordwell y Thompson, es posible abordar la parte del análisis que se enfoca a la forma fílmica. El estudio trata de detenerse en la mayoría de los componentes tanto narrativos como estilísticos señalados por ambos autores, así como a la interacción entre estos sistemas.

2.2 Lo estético

Para Aumont: “la estética del cine es el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos”.[\[14\]](#) De estas palabras se puede desprender que la Estética (la ciencia) es un conjunto de sistemas que ayudan a la decodificación del arte.

La Estética, como parte de la Filosofía, ha sido abordada por la mayoría de los grandes pensadores y sería complejo establecer un panorama que pudiera comprender el desarrollo de esta disciplina a lo largo de la historia. Sin embargo, sí es posible plantear algunas consideraciones que ayuden a entender sus objetivos y categorías.

Por ejemplo, Hegel menciona que el tema de la estética es “el amplio reino de lo bello, con más precisión, el arte, y sobre todo su esfera, el arte bello”[\[15\]](#) o también la define como “Filosofía del arte” y, más especialmente, “Filosofía de las bellas artes”.[\[16\]](#)

Hegel también se plantea la posibilidad de lo bello dentro de otros ámbitos, como la misma naturaleza, por ejemplo; sin embargo, pondera en sus afirmaciones el análisis de lo estético en aquellas obras generadas por el ser humano, una manifestación de sus ideas, ya que las emparenta con una producción proveniente del espíritu.

A través de una primera percepción del arte se produce en el receptor (ya sea un crítico o espectador) una primera sensación sobre la obra. Esta sensibilidad se relaciona más con las emociones y a lo afectivo, que a un proceso en donde se estudian los elementos bajo los que está creada la pieza artística. “Lo que en nosotros es ahora suscitado por la obra de arte ya no pertenece al goce inmediato, sino a la vez a nuestro juicio, puesto que sometemos a nuestra consideración pensante al contenido, el medio de manifestación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación de ambos”.[\[17\]](#)

En las palabras anteriores de Hegel, se puede resumir con claridad lo que se ha comentado. Dentro de los estudios estéticos, el arte es considerado bajo conceptos teóricos de ordenación, en un análisis de las técnicas y recursos empleados por cada expresión artística para comunicar su discurso.

Los estudios estéticos provocan en el espectador esa reflexión sobre la sensibilidad inmediata. Se avanza, como diría el propio Hegel, de la simple interpretación a un estudio cercano a lo científico al existir la aplicación de un método. Los elementos planteados por Bordwell y Thompson como puesta en escena, el narrador, el tiempo, la acción, la fotografía, no son más que esos parámetros que ayudan a comprender los mecanismos del cine.

Si la Estética es el proceso de racionalizar, discutir, analizar y entender el arte a partir de ciertos esquemas, lo que comúnmente se entiende como estética (en minúsculas) tiende a relacionarse en el cine con el sistema estilístico al que hacen referencia Bordwell y Thompson, es decir cómo se conjuntan las técnicas visuales y auditivas. Sin embargo, es propicio recordar que el sistema estilístico al ser parte de la forma fílmica, convive con el sistema narrativo, por lo que la estética de un filme no sólo se reduce al estilo sino también a sus recursos argumentales. Aunado a esto, para todas las bellas artes existen seis categorías estéticas que en sus conceptos logran sintetizar de manera clara las intenciones de una obra.

2.3 Categorías estéticas

El concepto de belleza ha tenido diversas interpretaciones y resulta complicado definirlo. Para Platón, por ejemplo, se relaciona con la idea del amor o para Descartes la belleza radica más en una libertad del artista. Ibsen señala que la belleza es un acuerdo entre el contenido y la forma, una correspondencia.

Asimismo, como menciona Hegel, es común que la belleza y la fealdad (su categoría opuesta) sean consideradas subjetivas. Ejemplifica esto al mencionar que diversas personas y culturas difieren en sus conceptos de belleza y que incluso la imitación de la naturaleza tampoco puede tomarse como un parámetro certero. Es por esto que ambos conceptos (así como las demás categorías estéticas) pueden ser mejor entendidos al comprender lo que Hegel llama la conmoción del ánimo. Su fin (del arte) consiste, por tanto, en: “despertar y conmover los sentimientos adormecidos, las inclinaciones, las pasiones de toda clase, llenar el corazón y permitir insuflar en los hombres, cultivados o aún no cultivados, todo lo que el alma humana en lo más íntimo y secreto puede contener (...)”.[18] Si para lograr conmover, cada obra se fundamenta en alguna o varias de las categorías estéticas según sus intenciones. La belleza, entonces, quizá pueda emparentarse a lo que menciona Ibsen, a ese discurso que propone mostrar la armonía de las formas y los contenidos. Un orden, ya sea natural o creado por la humanidad, que no existe en la fealdad o como señala Karl Rosenkranz “las determinaciones abstractas de la ausencia de forma son válidas en general para todo lo feo”. [19]

Lo trágico y lo cómico se manifiestan como otra oposición dentro de las categorías estéticas. En el primero de los casos se transmite la condenación de un héroe a un destino adverso. Desde esta intención, cualquier filme puede ser construido tanto narrativa como estilísticamente para provocar y someter al protagonista a un final desfavorable; oscuridad en oposición de la luz, espacios cerrados en lugar de la libertad, son sólo algunos ejemplos básicos en donde puede manifestarse estilísticamente un discurso relacionado con la tragedia más allá del propio argumento.

Desde una primera lectura, se encuentran algunos rasgos de lo trágico en ***El secreto de sus ojos***, sobre todo en el personaje de Benjamín Espósito (interpretado por Ricardo Darín), en donde su oposición ante la autoridad y demás dificultades para alcanzar sus objetivos, lo enlazan, de cierta manera, con los héroes de la tragedia clásica. “El conflicto personal del

personaje protagónico suele darse así no sólo contra sí mismo sino contra las fuerzas del poder, de la sociedad, del Estado y aún de la naturaleza”.[\[20\]](#)

En el lado opuesto, el de la comedia, el discurso tiende a presentar la ridiculización y la alegría. Desde la sensibilidad estética de la que habla Hegel, lo afectivo se relaciona más con una liberación a través de la risa.

Aquí, en contraposición con la tragedia, no se presenta (necesariamente) un destino que jugará en contra de los personajes. La comedia se ríe de las incapacidades humanas, alivia al mostrar los defectos. Bentley señala la ironía como una de las principales oposiciones entre tragedia y comedia. “No son precisamente los sentimientos los que diferencian la comedia de la tragedia, sino más la forma en la que son encubiertos. La comedia es indirecta, irónica. Habla en broma cuando se refiere al dolor. Y, cuando deja a la vista el sufrimiento, es capaz de hacerlo trascender en júbilo”.[\[21\]](#)

Finalmente, la otra oposición dentro de las categorías estéticas se presenta entre lo sublime y lo grotesco. Ambas pueden entenderse (de alguna manera) como la belleza y la fealdad llevadas al extremo, buscando dentro de lo sublime lo más grande, lo espectacular y, en el segundo caso, provocar un sentimiento de repulsión. Lo grotesco es una categoría estética que suele relacionarse con lo monstruoso y en el caso del cine puede ser representada, por ejemplo, a través del género del terror. Cintas en donde constantemente se muestran este tipo de construcciones visuales.

Al regresar a lo sublime, se ve una intención de expresar un discurso grandilocuente. Lo cual, en ocasiones, coloca a las obras en un riesgo de romper con su propia belleza o armonía. Lo sublime se encuentra en esa línea delgada entre la desproporción y la exaltación de los objetos, de la música, de los sentimientos y las acciones:

La belleza exige dimensiones medianas, las más propias de la clase a las que el objeto pertenece; lo sublime suele hallarse en objetos de dimensiones extraordinarias. Lo bello requiere transiciones suaves, proporción entre las dimensiones respectivas; lo sublime busca las dimensiones rudas y el contraste de las dimensiones (...) La belleza lo requiere todo graduado, todo en su punto, la sublimidad se acompaña con los extremos.[\[22\]](#)

3. Hacia el interior de *El secreto de sus ojos*: sistema narrativo

Al explicar la diferencia entre argumento e historia desde el punto de vista del observador o analista, Bordwell y Thompson refieren lo siguiente: “Todo lo que tenemos ante nosotros es el argumento, la disposición del material de la película tal y como aparece. Nosotros creamos la historia en nuestras mentes a partir de las pistas del argumento”.[\[23\]](#) A continuación se presentan la historia y el argumento de *El secreto de sus ojos* para más adelante mostrar qué implica la diferencia entre ambos.



Liliana (Carla Quevedo) asesinada.

Historia:

Benjamín Espósito es perito mercantil en Buenos Aires en la década de los setentas, previo a la dictadura. En esta época, conoce a Irene Menéndez, una joven abogada que será su nueva jefa. En esta oficina también trabaja Pablo Sandoval, el mejor amigo de Benjamín. Un día, éste tiene que hacerse cargo de un caso en el que una joven, de nombre Liliana Colotto, ha sido violada y asesinada. A partir de aquí comienza una investigación para encontrar al asesino. En esta búsqueda, Benjamín se topa con Ricardo Morales, el esposo de Liliana, un hombre profundamente enamorado y con el que Benjamín se identifica, ya que él siente lo mismo por Irene.

Tras varias pesquisas, Benjamín y Pablo logran encontrar a Isidoro Gómez, el asesino de Liliana. Sin embargo, cuando parece que la justicia ha llegado, Gómez es liberado porque trabaja para el gobierno federal y se encarga de atacar a aquellos opositores al sistema y a la dictadura que se avecina. Como venganza a la detención de Gómez, Pablo Sandoval es asesinado al ser confundido con Benjamín. Por lo que éste último debe huir de Buenos Aires y separarse de Irene.

Mientras tanto, Ricardo Morales busca a Isidoro, lo secuestra y lo lleva a una hacienda en los alrededores de la capital en donde pretende tenerlo encerrado por años. Benjamín se casa, al igual que Irene. Ella forma una familia y él se divorcia.

Veinticinco años después, Benjamín pretende escribir una novela sobre el caso de Liliana Colotto y para esto se reencuentra con Irene. Esto lo lleva a buscar qué ocurrió con Morales y Gómez y al mismo tiempo resurge en él su amor hacia Irene.

Argumento:

- Una mujer y un hombre se despiden en una estación de trenes.
- Una voz en *over* narra una mañana en la vida de Liliana Colotto y de su esposo Ricardo Morales. El mismo hombre de la despedida escribe en un cuaderno.
- Un hombre al que no se le ve el rostro viola a Liliana quien está ensangrentada.

- Benjamín regresa a su trabajo. Se conoce su profesión y se intuye la relación con Irene.
- Benjamín conoce a Irene.
- Benjamín se hace cargo de la investigación de Liliana Colotto.
- Benjamín investiga, conoce a Ricardo Morales el esposo de Liliana. Relación con Pablo Sandoval, compañero y amigo de Benjamín.
- Reconstrucción de la relación entre Irene y Benjamín. Recuerdos del caso.
- Dificultades en la investigación.
- Segunda cita en el presente entre Benjamín e Irene.
- Pablo encuentra una forma de encontrar a Isidoro. Captura de Isidoro. Isidoro es declarado culpable.
- Benjamín informa a Ricardo.
- Irene muestra un nuevo interés hacia Benjamín.
- Irene, Ricardo y Benjamín se enteran de la liberación de Isidoro.
- Asesinato de Pablo Sandoval. Benjamín huye a la provincia. Despedida en la estación de trenes.
- Irene termina de leer la novela de Benjamín. Recuentos del pasado. La ficción de la novela comparada con la realidad.
- Búsqueda de Ricardo Morales. Éste parece haber superado el pasado y confiesa el asesinato de Isidoro Gómez.
- Se muestra cómo Pablo se hizo pasar por Benjamín cuando llegaron a asesinarlo a éste.
- Benjamín maneja de regreso a Buenos Aires. Reconstruye los hechos. Regresa a casa de Morales y encuentra a Isidoro encerrado.
- Un posible futuro con Irene.

Los efectos del argumento: Como logra evidenciarse, la manera en la que se presentan los hechos posibilita al relato un mayor juego narrativo. Por ejemplo, el inicio fragmentado permite a la cita inscribirse por momentos en tres mundos: los sueños, los recuerdos y la construcción de una ficción (la novela de Benjamín) dentro del propio filme.

El argumento, al no ser lineal, logra un ida y vuelta entre el presente y el pasado y la manera en la que éste ha afectado a los protagonistas. **El secreto de sus ojos** se presenta así como un filme de reconstrucción, nostálgico y que va armando los hechos. Los recuerdos de Benjamín se colocan en el mismo lugar en el que está posicionado el espectador. La película se construye al mismo tiempo que la novela de Benjamín. Este recurso narrativo permite también recapitular lo más importante del pasado, aquellos hechos que se grabaron en la memoria de Benjamín. Los recuerdos se funden con la imaginación. El novelar se presenta como una posibilidad de dotar al pasado de detalles y formas que quizá la propia memoria ya no recuerda.

Por otra parte, la última media hora de la cinta no presenta una gran diferencia entre el argumento y la historia, ya que sólo se vuelve al pasado de una manera “imaginativa”. Benjamín al tratar de explicarse como ocurrió el asesinato de su amigo y Ricardo al confesar que mató a Benjamín, situación que también se expone al espectador como un falso final.

La diferencia entre los hechos del argumento y la historia ayudan al guión para dosificar la información que se brinda, además, en este caso, un mayor paralelismo entre la historia y el argumento provocarían un cambio no sólo en cómo se presentan los hechos, sino también en la mirada de los protagonistas respecto a los mismos. La fuerza de la nostalgia y de la juventud perdida (en un vacío de veinticinco años que Campanella ni siquiera muestra) carecería del mismo peso. Al mismo tiempo, el recuerdo entre Irene y Benjamín los une. Su posible amor se fundamenta en esa búsqueda de cerrar aquellas heridas que quedaron abiertas. Se lee en ambos un arrepentimiento de lo que no fue.

Los párrafos anteriores, son sólo una muestra de cómo el formato en *El secreto...* obedece, no sólo a la cantidad de información que se brinda al espectador, sino también a las temáticas y a las características que se instalan en los personajes.

Por otro lado, aunque el argumento de la obra caminara paralelamente a la historia, hay hechos que el espectador tendría que complementar porque no son presentados de manera intencional en el argumento. Campanella no considera importante incluirlos ya que esas suturas pueden zurcirse en la mente del espectador. Por citar algunos ejemplos: la causas del alcoholismo de Pablo, la vida conyugal de Irene, los problemas de Benjamín con su primera esposa, la relación Morales-Gómez en el tiempo que compartieron juntos, la personalidad de Liliana Colotto, lo que ella pensaba de Isidoro, cómo se gesta la dictadura, entre otros.

3.1 Causas y efectos

Aquí se hace referencia a aquellos elementos (generalmente acciones de los personajes) que provocan que el argumento se desarrolle y avance. Puntos clave dentro de la narración.

Además de las acciones o motivaciones de los personajes, otros agentes causales pueden ser desastres naturales, hechos sobrenaturales o incluso una situación social determinada, que aunque está latente en el filme de Campanella y podría funcionar como la causa primaria de todo, en el relato, la dictadura militar se maneja más como un espectro, un fantasma, una tragedia que se avecina.

Los guionistas pueden alterar la manera de presentar las causas y los efectos, dependiendo las intenciones y lo que busquen generar en el espectador. El mostrar primero los efectos desarrolla un interés por conocer las causas, es por esto que Bordwell y Thompson señalan que esta estrategia narrativa es empleada de manera recurrente en las películas de misterio o de detectives. En este caso, el personaje de Benjamín Espósito cumple con esta función investigadora durante gran parte de la cinta, por lo que el interés del relato se centra en descubrir las causas de los efectos iniciales.

Por otra parte, el presentar las causas sin conocer los efectos, suele generar en el espectador una sensación de vacío que debe llenar con su imaginación, que quizá sea o no explicada más adelante. Esta estrategia suele ser empleada por lo regular en aquellos finales abiertos. En el caso que aquí interesa, hay ejemplos de estas estrategias.



Irene (Soledad Villamil) llega a despedirse

En el arranque de ***El secreto de sus ojos***, se presentan tres efectos ejes de la cinta:

- La despedida en la estación de trenes.
- La relación entre Ricardo Morales y Liliana Colotto.
- La violación de Liliana Colotto.

Estos tres hechos (efectos) se muestran al espectador como situaciones aisladas y confusas. De esta manera, el encontrar las causas se convierte en el motor principal que impulsará el argumento.

Es curioso, al mismo tiempo, cómo estos tres efectos del pasado se vuelven a su vez causas de la escritura de un relato del presente. ¿Por qué Benjamín escribe una novela? Las causas son esos hechos que aparecieron como efectos en el inicio de la cinta. La vuelta al pasado permitirá a Benjamín cerrar el círculo y poder concluir la investigación en el presente.

En lo que se refiere a la segunda estrategia, en dos momentos se presentan las causas y no los efectos. Por ejemplo, tras la liberación de Isidoro Gómez, el espectador le pierde la pista a este personaje y aunque se sabe que trabaja para el gobierno federal, es hasta los últimos minutos de la cinta donde se encuentran respuestas. Otra causa, sin un efecto mostrado en pantalla, es la resolución a la que llegan Irene y Benjamín, la puerta se cierra y nunca se muestra una escena en donde se los vea viviendo juntos, de la mano, o se presente un beso que los una físicamente, el espectador supone (casi con certeza) que su amor podrá concretarse.

3.2 El tiempo

Dentro de los manejos de las estrategias narrativas para manipular el tiempo a lo largo del argumento existen, para Bordwell y Thompson, tres elementos a considerar: el orden, la duración y la frecuencia.

El primero de los puntos hace referencia al acomodo cronológico de los hechos. En *El secreto de sus ojos*, este recurso narrativo es muy claro y ya se habló con anterioridad de cómo el orden temporal no sólo afecta de manera formal, sino también va de la mano con las intenciones temáticas de la obra.

La duración se divide en tres aspectos: de la historia, del argumento, así como de la duración en pantalla. En el filme de Campanella, la historia transcurre en veinticinco años. Por otra parte, el argumento se centra en un año de la década de los setenta así como en un período de unos meses a finales de los noventa. Finalmente el tiempo en pantalla es de 127 minutos aproximadamente.

Queda claro que el argumento se ubica en estos periodos para mostrar cómo el asesinato de Liliana tiene relación con el advenimiento de una época cruel. El asesinato podría haber sido un generador para narrar el mismo relato, sin embargo, Isidoro no es un simple hombre obsesionado con una mujer, es un asesino que trabaja para un sistema represor. El escoger esta época agrega a la cinta otros significados. Asimismo, un presente tan distanciado permite al argumento mirar el pasado desde un punto lejano, pero al mismo tiempo muestra cómo los años no curan. El tiempo ha transcurrido pero Benjamín aún necesita poner un punto final a una etapa de su vida. Él representa así a gran parte de la población argentina.

En lo que respecta a las relaciones entre el tiempo del argumento y el tiempo en pantalla, Campanella decide ubicar un mayor número de secuencias (y por lo tanto de minutos) en el pasado. Las causas de todo están ahí y es lo que interesa ir conociendo poco a poco. El presente es sólo un reflejo de que nada se ha olvidado. A la hora y media, la película cierra un ciclo y dispone de los treinta minutos restantes para completar aquellos dos vacíos que aún quedan en Benjamín: saber qué ocurrió con Isidoro, así como recuperar su relación con Irene.

La frecuencia temporal se centra en los mecanismos utilizados para sintetizar un hecho que se repite muchas veces y mostrarlo una vez (el día a día en el trabajo, por ejemplo), o en aquellas acciones o situaciones en las que se enfatiza y son presentadas al espectador más de una vez.

Dentro de *El secreto de sus ojos*, la escena de la despedida en la estación de trenes abre y cierra un ciclo en el filme. En la primera ocasión, la secuencia es casi onírica, borrosa. La misma despedida, al ser acompañada de diálogos y de una fotografía apegada a la realidad, se convierte en parte del relato, ya no es una imagen aislada. Pierde así su carácter de recuerdo confuso y se transforma en un hecho concreto.

3.3 Punto de vista

A este concepto, Bordwell y Thompson lo denominan como el narrador, es decir, la forma en la que el espectador logra acceder a la información del argumento y el grado de profundidad de la misma. Ya sea a través de un personaje protagonista, a través de varias voces o un narrador omnisciente. Así mismo, la profundidad hace referencia a qué tanto se interna la narración en los sueños, los recuerdos o pensamientos de los personajes.

Sin embargo, en este ensayo, se prefiere sintetizar los conceptos anteriores en lo que se denomina punto de vista, quizá un término más cercano al hablar de cine y en especial a la

hora de construir un guion. Mckee lo define como “el ángulo físico que tomemos para describir el comportamiento de nuestros personajes, su interacción los unos con los otros y su entorno”.^[24] Esto se relaciona con la decisión de cómo se narrará el relato y si la información estará supeditada o no a la presencia de algún personaje en particular.

En la mayoría de las escenas de *El secreto de sus ojos*, la información se presenta a través de Benjamín, ya sea por su presencia en el lugar de los hechos, por su imaginación, por sus sueños o por la reconstrucción. El relato se va abriendo al espectador a través de los recuerdos de Benjamín, éste sólo conoce más información que el espectador en el presente, sin embargo, la mayoría del tiempo del filme se localiza en el pasado, lo cual logra un acercamiento entre el espectador y el protagonista en el proceso de la investigación.

Son pocas las escenas en las que Campanella se aleja de Benjamín. En esos instantes su punto de vista se torna un narrador omnisciente que puede estar en la casa de Irene, o en la de Ricardo Morales; no obstante, estos momentos no son de una larga duración en pantalla, Benjamín es visto la mayor parte del tiempo, lo cual tiene su coherencia, ya que esta técnica de permanecer con un solo personaje crea empatía e implicación emocional entre el espectador y el personaje. Además, en *El secreto de sus ojos*, este recurso funciona, y es necesario, porque lo que se ve en pantalla se “escribe” a partir de la memoria de un personaje.



3.4 El protagonista

Aquí, más que describir a Benjamín en cada una de sus particularidades a manera de una disección detallada, es a través de sus acciones y actitudes por las que es posible conocerlo.

Físicamente, es notorio el paso del tiempo entre el pasado y el presente, sobre todo en un cabello ya canoso, lo que de inmediato le indica al espectador el transcurrir de los años. Benjamín no posee ninguna característica física que influya en el relato (deformidades, color de piel, enfermedad notoria). Por otra parte, su condición social, un profesionalista de clase media, lo ubica en esa franja dispuesta a modificar su entorno. Su lenguaje es característico del argentino de Buenos Aires. Conserva un espíritu de lucha, de justicia social, es un eterno

enamorado pero, a la vez, es temeroso de expresar sus sentimientos. Sin embargo, lo que más importa destacar aquí, en referencia a lo señalado por Molfetta, es que el personaje de Benjamín Espósito, tanto en el pasado, como en el futuro, es un personaje que hace avanzar la narración, activo y con diferentes búsquedas en cada momento.

Por ejemplo, en el pasado, su deseo de justicia mueve el relato. Su esencia como personaje no le permite tomar con frialdad la muerte de una mujer y mucho menos al identificarse con Ricardo Morales. Más allá de las recomendaciones de abandonar la investigación, Benjamín desobedece a sus superiores para encontrar justicia, para atrapar al asesino. Sin embargo, el pasado se concluye cuando ese acto no es suficiente, cuando se enfrenta a un poder tan grande que sólo le resta al personaje un desenlace en el que pierde a un amigo, se aleja del amor y la justicia resulta imposible.

En el presente, la reconstrucción del pasado a través de la escritura, le permite volver a conectarse con el amor de su vida y tratar de encontrar respuestas. La justicia ya no es la búsqueda primordial, las causas mayores se convierten en causas personales. Benjamín se transforma en el presente en un personaje que poco a poco va perdiendo su pasividad para retomar la fuerza del pasado y, esta vez, intentar salir triunfador, revive cuando vuelve a actuar.

3.5 Los diálogos

En este punto, se citan algunos diálogos para encontrar aquellos temas y sentimientos expresados por los personajes y cómo a través de los mismos es posible conocerlos.

Pasado

- “Homicidio calificado por violación le corresponde perpetua” (Benjamín a Ricardo Morales)
- “No sabés con quién te estás metiendo” (Mariscal Romano a Benjamín, en referencia a la investigación del asesinato de Liliana)
- “La justicia es una isla en el mundo, pero éste que está acá es el mundo” (Mariscal Romano a Benjamín e Irene, tras la liberación de Gómez).
- “La vida personal de él (Gómez), con todos los subversivos que hay dando vueltas, nos tiene sin cuidado” (Romano a Benjamín e Irene, al justificar que Gómez trabaja para el Gobierno).
- “Y ¿qué vamos a hacer acá, nosotros, vos y yo?, no podemos hacer nada” (Irene a Benjamín, en el momento de la despedida en la estación de trenes).

Presente

- “¿Por qué nunca más hablamos de eso?” (Benjamín a Irene, en referencia al caso Morales)
- “Los ojos... hablan” (Benjamín a Irene)
- “Tengo que vivir con esto, que no sé si será la justicia pero es una justicia” (Irene a Benjamín).

- “Mi vida entera fue mirar para adelante, atrás no es mi jurisdicción” (Irene a Benjamín).
- “No quiero dejar pasar todo de nuevo, ahora quiero entender todo” (Benjamín a Irene).
- “Va a tener mil pasados y ningún futuro” (Ricardo a Benjamín, en relación a la búsqueda de Gómez).

Como se puede apreciar, a través de los diálogos hay dos constantes: la justicia y el regreso al pasado. Por otro lado, se percibe en varios momentos la impotencia de los personajes, tanto para lograr sus objetivos como para reconstruir lo perdido. A pesar de esto, es Benjamín quien se empeña en continuar, en no olvidar. Los diálogos manifiestan las ideologías y los deseos de los personajes. Por un lado, una juventud con deseos de lograr justicia. Por otro lado, la cercanía de ese terror que se avecinaba y ante el cual no se podía luchar sin el riesgo de perder la vida.

El secreto de sus ojos es un filme con gran presencia en el número de diálogos a pesar de que los personajes en ocasiones no verbalizan sus sentimientos. Se habla mucho en el filme y el manejo de los silencios funciona cuando los personajes carecen de las palabras para explicar una situación, para manifestar sus deseos. Es en ese momento cuando la imagen cobra relevancia a través de las miradas.

3.6 El título

Desde la primera secuencia y tras un paneo hacia la izquierda, se visualiza en el comienzo de la cinta un plano a detalle de los ojos de Irene como el indicio de la importancia de las miradas y todo lo que muestran, más allá de lo que dicen las palabras.



La mirada de Irene (Soledad Villamil)

Los ojos de cada personaje hablan, como lo dice Benjamín. Muestran la complicidad de ese amor imposible entre él e Irene, la tristeza de la impotencia y de una despedida, la crueldad tanto de los asesinos como de las autoridades, las pasiones de cada ser humano, y el deseo de poseer. Si bien la narración ayuda a fortalecer la expresividad de los ojos, por sí mismos

resultan elementos que impulsan la narrativa. Revelan. A través de una fotografía, Benjamín logra descubrir la mirada constante de Isidoro hacia Liliana, esa pasión convertida en obsesión. Mismo gesto que se repite con él hacia Irene. Los ojos se convierten en llaves para abrir los misterios.

4. Sistema estilístico

Como se señalaba arriba, en este punto se hace referencia a las técnicas visuales y sonoras que emplean las obras cinematográficas. A la puesta en escena, se suman la fotografía, el montaje y el sonido.

Con el fin de lograr una mayor brevedad en este ensayo, se pondera aquí el estudio de la puesta en escena así como el manejo de la cámara, dejando para trabajos posteriores un análisis que se centre en las técnicas específicas del montaje. Por ahora, interesa la construcción de los espacios.

4.1 Puesta en escena

Bordwell y Thompson agrupan aquí los puntos de coincidencia entre el cine y el teatro, como lo son los decorados, el maquillaje, la iluminación o los movimientos de los personajes. Su poder radica en acercarse a los mundos de los personajes, dotarlos de un espacio, reforzar la credibilidad de su entorno, insertar al argumento en el realismo o la fantasía y permite al realizador manipular la significación de cada plano.

En el filme de Campanella, se verá a continuación como resalta el uso de algunos colores en particular y la manera en la que los espacios refuerzan o contrastan con la narración.

4.2 Espacios y manejo de la cámara

La estación de trenes, en la primera secuencia, está armada a través de los recuerdos y desde aquí se pone acento en los objetos. Las maletas y los colores parecen parte de una pintura borrosa, aquí no hay un apego estricto al realismo. Este mismo espacio, ya como parte de un recuerdo más nítido, muestra mucha mayor cantidad de luz, los colores son más evidentes, así como una percepción clara de los rostros de los personajes que intervienen.

La casa de Benjamín siempre luce oscura, sólo iluminada por una lámpara roja y otra verde, la mayoría de las veces está solo. Tanto el color verde como el rojo, tienen una presencia constante en el filme. No sólo en los decorados u objetos como cortinas, sino también en los vestuarios y maquillaje de los personajes. La sangre en la escena de la violación ya luce seca en el cuerpo de Liliana. La construcción se acerca más a lo poético que a un realismo detallado.

La casa de Liliana Colotto, en su primera aparición, es un sitio lumínico, el cual proyecta paz y armonía a través de los colores cálidos y de los rayos solares. Por otro lado, se contrasta en el momento de la violación, en donde una cámara cercana a los cuerpos y en movimiento genera una sensación de encierro y de imposibilidad de escape.

Como se mencionaba arriba, los planos detalle a los ojos son constantes, como una forma de ingresar hacia los sentimientos de los personajes. Por otra parte, el uso del plano-contraplano es una técnica empleada en varios momentos de la cinta, sobre todo a la hora de los diálogos.



Benjamín (Ricardo Darín) y Pablo (Guillermo Francella) en oficina del juzgado

La cámara, a pesar de mostrar estabilidad, en varios puntos del filme sigue a los personajes, camina al lado de ellos, sobre todo junto a Benjamín y acerca al espectador a su punto de vista. En muchos momentos se coloca cerca de sus hombros. Recorre los espacios junto a Benjamín y lleva al espectador a través de sus traslados. Cuando la acción no amerita seguir algún movimiento, la cámara se focaliza en los rostros. El manejo de planos varía desde generales hasta planos detalle. La cámara también opta por colocarse en diferentes ángulos. El cambio de planos suele ser rápido exceptuando los momentos de introspección.

Si bien los espacios están contruidos como parte de la cotidianidad de los personajes, se nota, tanto en la iluminación como en el cuidado de los detalles en los objetos, una preocupación por la puesta en escena. Se aprecia una sensación de un espacio armado y no tan cercano a la cotidianidad.

Las diferentes locaciones dentro del juzgado, como la oficina de Irene, parecen no haber cambiado en nada del pasado al presente, como si el tiempo no hubiera pasado a través de ellos. Aquí también la luz cálida y matinal contrasta con la oscuridad de los espacios de Benjamín. Abundan los papeles, los muebles, los libreros repletos, una máquina de escribir vieja, la cual no tiene la tecla A y que será importante para representar un cambio emocional en el personaje de Benjamín.

En lo que se refiere a espacios abiertos, logran verse algunas calles de Buenos Aires, así como de un pueblo más pequeño y una carretera. La ambientación de automóviles y vestuario logra situar al espectador en el pasado. Se requiere construir un nuevo mundo para la cinta.

De lo anterior se pueden resumir las siguientes características de la puesta en escena:

- Mayor presencia de espacios cerrados.

- Verde y rojo como colores constantes.
- Contraste entre la luz del mundo femenino y la oscuridad del de los hombres.
- Recurso de la cámara lenta y de una imagen casi onírica en la secuencia inicial.
- Acento a los objetos (fotografías, detalles, la máquina de escribir).
- Un mundo construido para la representación del pasado, tanto en los objetos, los espacios, como el vestuario.
- Diferentes angulaciones de la cámara.
- La iluminación cumple una función dramática en varias escenas.
- El espacio refuerza los estados de ánimo de los personajes más que generar un contraste.

4.3 Secuencia del estadio

Dentro de las secuencias del filme hay una que destaca, no sólo por ser un plano secuencia, sino también porque de alguna forma rompe con los ritmos y estrategias visuales empleadas. Justo a la mitad de la cinta, Benjamín y Pablo buscan a Isidoro en un estadio de fútbol repleto de aficionados. La cámara muestra a la ciudad de Buenos Aires, de noche y a través de una toma aérea se va acercando poco a poco al estadio. El movimiento aumenta su velocidad, desde arriba se observa el campo de fútbol, los jugadores y aspectos del partido. La cámara llega hasta una de las tribunas detrás de una de las porterías y localiza a Pablo y Benjamín, quienes buscan entre la gente a Isidoro. La cámara no hará ningún corte hasta que Gómez es detenido en el campo de fútbol, no sin antes haber recorrido las gradas, los pasillos y baños del estadio.

Ésta es la secuencia más frenética de la cinta, la de ritmo más acelerado y que al presentarse a través de un plano secuencia, instala al espectador en la persecución. Más que nunca, se aporta ese tono de realidad, de plano no construido y que lo aleja de la teatralidad de algunas otras secuencias.

Si se retoma un poco lo mencionado por Ruffinelli acerca del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta, se puede relacionar esta secuencia del estadio con la preocupación por los planos generales con gran número de personas. Se establece a los individuos dentro de una masividad, de una pasión representativa de la argentinidad. Una secuencia de cortes épicos. La estética sufre un golpe y el tono melancólico se modifica. El individuo se pierde por momentos entre la colectividad. Por otra parte, ésta es una de las secuencias en las que se refleja más el nivel de producción de *El secreto de sus ojos*. Lo espectacular se hace presente. Si hay un momento en el filme, en el que se aparta completamente del Nuevo Cine Argentino o del minimalismo, es en esta secuencia.

4.4 Música y sonido

Michel Chion, en su texto *La música en el cine* señala “La música une y separa, puntúa o diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los *raccords*^[25] de ruidos o imágenes que ‘no funcionan’”.^[26] Aunque él mismo se considera un antifuncionalista, marca en las palabras anteriores algunos de los usos que se le puede otorgar a la música dentro de los relatos cinematográficos.

En este caso, pueden encontrarse todas las funciones anteriores, estos son algunos ejemplos:

Al comienzo del filme, una melodía de piano introduce a la secuencia inicial y marca la melancolía del recuerdo, cuando éste se interrumpe, el silencio se hace presente al mismo tiempo. Cuando el recuerdo regresa, la música también lo hace, lo cual enfatiza y puntúa el

ambiente del pasado. Durante la escena de la violación, se escucha música de cuerdas que hace aún más tensa la imagen.

La música, al mismo tiempo que es concordante con la narrativa y las temáticas, va separando y uniendo las secuencias: el ir y venir hacia el pasado. Lo cual vuelve a suceder más adelante en el recuerdo entre Irene y Benjamín.

En secuencias relacionadas con la investigación, a la melodía de piano se agregan cuerdas y notas que sugieren misterio. Conforme Benjamín va encontrando respuestas, tanto el volumen de la música como la tensión se incrementan.

Igualmente, durante la secuencia del estadio, lo grandioso se acentúa con una melodía que recuerda batallas épicas de relatos fantásticos, voces corales, un ritmo acelerado, como si un gran suceso estuviera por presentarse. Esta música acompaña al movimiento de cámara que introduce al estadio, la cual se va difuminando entre los cánticos de los aficionados para dar paso a la acción situada en la realidad. Es un paso de lo grandilocuente, de esa visión en cenital, al ruido común de los individuos en un estadio. Cabe señalar que durante el plano secuencia y toda la persecución, no hay música de fondo, sólo permanecen los sonidos incidentales, los diálogos y el bullicio de los espectadores.

Otro ejemplo es la secuencia final, en donde Benjamín regresa a la casa de Morales para encontrar respuestas. Desde que él maneja en la carretera, un piano acompaña los pensamientos de Benjamín. Se refuerza con la misma melodía de las investigaciones. Hacia el final, cuando Benjamín encuentra a Gómez, la música va en crescendo, melodía de cuerdas que funciona a manera de revelación. La música es circular, ya que, cuando se cierra la puerta del despacho de Irene, se escucha la misma melodía que al inicio del filme.

4.5 Temas

Como se ha mencionado a lo largo del análisis, el filme gira en torno a dos temas fundamentales: el amor y la justicia. De ambos se pueden desprender otros, entre los que destacan los siguientes:

- Impotencia ante el poder
- El tiempo perdido
- La reconstrucción del pasado
- El olvido
- La nostalgia
- La soledad
- Lo oculto
- El cierre de ciclos
- Las segundas oportunidades
- La vejez
- El silencio
- La amistad

Todos estos temas se van desarrollando a través de cada una de las secuencias. El manejo del pasado y del presente, más que resultar sólo un juego narrativo, funciona para observar los cambios de una misma persona a través de los años. La necesidad de reconstruirse para no estancarse en la desesperanza. Se contraponen un espíritu de lucha, que intentaba la justicia, ante un ser al que no le resta más que cerrar los ciclos para permitirse vivir en paz y poder mirar hacia adelante.



Isidoro (Javier Godino) encarcelado.

5. Estética y categorías presentes

Dentro de las seis categorías que se describieron aquí, se puede apreciar una construcción que tiende a la armonía de los espacios, a un tono poético y melancólico, por lo que hay belleza en la construcción estilística. Así también, no existe un contraste entre la temática de cada secuencia y el ambiente en el que se desarrolla. No se intenta romper con esa tendencia hacia las proporciones suaves y lo armónico. Incluso, aquellos momentos de crueldad están “cobijados” bajo imágenes que no causan la repulsión de lo grotesco o un acercamiento a la fealdad. Los mundos femeninos (tanto de Irene como de Liliana), así como la idealización a través del recuerdo, están acentuados a través de construcciones armónicas.

Por otro lado, analizando al filme desde el punto de vista genérico, se lo puede situar como un drama apoyado en elementos de *thriller* y del cine negro. La voz *over* y el predominio de la oscuridad en algunas secuencias, agregan este tono que sólo funciona como una influencia. Sin duda, tanto la narrativa como la construcción visual de las secuencias confirman el acercamiento de la obra al desarrollo de filmes de género de Hollywood.

Como se mencionó en páginas previas, lo trágico está presente. El personaje de Benjamín es el “héroe” que hace avanzar la historia, lucha contra un poder “supremo” y no hace caso a las recomendaciones de detener su búsqueda de la justicia. Al final, esto le cuesta la vida de su compañero, lo aleja de su amor y termina “desterrado” de su ciudad para volver a emprender una nueva batalla. Claro está, que esta construcción es suavizada al tratarse de un drama o pieza, como lo llama Xavier Robles “La *pieza* es un género que propicia la reflexión y en ocasiones la redención del protagonista”.[\[27\]](#)

A pesar de que lo cómico está presente y hay diálogos que tienden hacia la burla y el júbilo, esto nunca alcanza a predominar como para que el filme asuma este tono. Lo cómico no se

sobrepone a la melancolía o la lucha del protagonista, sólo funciona a manera de respiro. Los momentos más cercanos a la comedia recaen sobre el personaje de Pablo y su interacción con Benjamín, manifestados principalmente a través del lenguaje.

Más allá de la secuencia del estadio, no hay otros lapsos de ruptura hacia la grandilocuencia que pretendan acercarse a lo sublime. A excepción de esta secuencia, el filme maneja una coherencia visual y temática de principio a fin. La narrativa avanza con causas y efectos, con las motivaciones de Benjamín y los espacios corresponden de acuerdo al estado de ánimo. Dicha secuencia es el único momento en donde Benjamín se pierde entre la espectacularidad.

Esta misma coherencia de la forma fílmica permite pensar que la intención es narrar un drama con tintes trágicos a nivel argumental y estilístico. La belleza y tragedia son las categorías más notorias en el filme de Campanella. No hay demasiados espacios para los excesos.

Conclusiones

A manera de recordatorio, estas son las características que se plantearon en referencia al cine latinoamericano actual, así como en relación al denominado Nuevo Cine Argentino surgido a finales de la década de los ochentas:

- Mirada hacia el individuo.
- Cine reflexivo, emocional, personal e intimista.
- Importancia de lo cotidiano.
- Personajes obligados por sus circunstancias.
- Naturalismo, protagonistas jóvenes.
- Personajes en la exclusión social.
- Minimalismo.
- Predominio, en ocasiones, de la imagen sobre la historia.
- Desinterés por establecer un discurso de cambio social.
- Filmes situados en el presente.
- El argumento se desarrolla en pocos días.
- Uso de actores desconocidos o lejanos a un *star system*

A pesar de ser un filme producido desde la industria y no desde la independencia, ***El secreto de sus ojos*** tiene algunas coincidencias con lo anterior, pero también varias diferencias que la alejan de las tendencias mencionadas.

Aunque el contexto del filme aborda una problemática social de la Argentina, la cinta de Campanella lo hace desde el recuerdo, desde un protagonista más que de una situación masiva. Se prioriza la problemática del individuo, sus dificultades de comunicación y cómo su propia historia se enlaza con la historia de un país. Es una película que parte desde adentro hacia afuera, que pone acento en la individualidad pero, al mismo tiempo, busca una mirada global. Es un filme representativo de una nación.

Lo cotidiano está presente a través de la construcción de algunos espacios, como el Buenos Aires contemporáneo, pero al mismo tiempo se requiere una creación espacial para describir el pasado. El personaje de Benjamín (a pesar de representar a un tipo común, sin grandes excentricidades) a través de su profesión en el pasado se coloca en situaciones lejanas al día a día de cualquier persona.

Si bien es cierto que Benjamín es víctima de sus circunstancias, es un personaje que decide emprender un viaje hacia la justicia, más activo que otros de sus compañeros de trabajo,

comprometido con la verdad y motivado por el amor que Ricardo Morales le profesa a Liliana. Por otro lado, los protagonistas no son jóvenes, sino más bien una generación que sufrió en su juventud.

La cinta se aleja de la estética minimalista. Sí hay una preocupación por los detalles, por cada objeto en el cuadro. Se prioriza la intención dramática de la estética ante la naturalidad o el espacio desnudo. Sin embargo, más allá de esta importancia por la imagen y del cuidado de la misma, nunca se sobrepone a la historia, el espacio no suele ser más importante (la secuencia del estadio es la excepción más clara) que la narrativa. Los personajes no se pierden en un cuarto o en grandes ambientes naturales.

Como ya se mencionó en el análisis de las categorías estéticas, es posible establecer dos ejes acerca de cómo está construido el filme a partir de sus intenciones:

- Belleza estilística: representada a través de un cuidado en la puesta en escena, en los detalles, un filme armónico sin grandes rompimientos estilísticos, los escenarios, la música adaptada a las formas temáticas y argumentales, fotografía limpia, los mundos femeninos lumínicos.
- Tragedia narrativa: protagonista en lucha contra un sistema, destinado a la derrota, desterrado, no consigue sus objetivos, el presente funciona como un regreso capaz de modificar su destino trágico.

Sin necesidad de ser obvio o panfletario, el filme logra establecer una postura y un discurso sobre la dictadura y la injusticia. Benjamín no ha podido olvidar en veinticinco años y necesita hacerlo. Su historia puede reflejarse en los espectadores que fueron jóvenes en los setentas y que tuvieron que huir del país. Es un llamado a cerrar las heridas para continuar pero, al mismo tiempo, a nunca olvidar lo ocurrido. El filme se aleja así de ese tono apolítico señalado por Maranghello en referencia al Nuevo Cine Argentino. Adopta el discurso de la necesidad de justicia sin importar el tiempo que haya pasado. Es por esta razón que la cinta abarca algo más que unas horas o días. La memoria obliga a Campanella a narrar un relato en dos momentos separados por veinticinco años de distancia.

Por otra parte, el cine de industria también está comprometido, de alguna manera, con un sistema de estrellas (*Star system*) y Campanella elige para su protagónico a Ricardo Darín, un actor que utilizó en sus dos filmes previos (*El hijo de la novia*, 2001 y *Luna de Avellaneda*, 2004) y quien es una de las máximas figuras actuales del cine argentino. Por otra parte, el personaje de Pablo es interpretado por Guillermo Francella, uno de los cómicos más afamados del cine y de la televisión pampera.

Estas diferencias, sin duda, provocan una distinción en estéticas. El proceso realizado aquí permite racionalizar sobre la imagen, entender las diferentes categorías estéticas y ver cómo a través del estudio de diversos apartados de una obra cinematográfica se puede concluir cómo está construida y cuáles son sus intenciones. La conmoción del ánimo, de la que habla Hegel, aquí se presenta al conmover al espectador a través de emociones como el amor, la impotencia, la rabia ante la injusticia, la melancolía por la pérdida de lo anhelado.

También a través de este estudio se puede comprender que no es el dinero o la cantidad de presupuesto lo que distingue a *El secreto de sus ojos* de las tendencias del cine latinoamericano o del Nuevo Cine Argentino. No es la industria o la secuencia del estadio, ni incluso el uso de actores reconocidos, tampoco un acercamiento al cine de género. Sino más bien la búsqueda narrativa, el emparentarse a Hollywood con la intención de contar una historia y tratar de ir más allá de la condición del individuo pero sin poner atención a las masas o dejarse arrastrar por un discurso. Se aleja también del cine de fórmula, pero sin caer en experimentaciones de autor, se mantiene en ese punto medio que logra conectar con una

construcción artística basada en los sentimientos y en la armonía de los mismos con los espacios, pero al mismo tiempo posee una fluidez narrativa que la sobrepone a la imagen.

La justicia y el amor funcionan como temáticas universales, pero a su vez están enmarcadas en un ambiente que las hace representativas de un país. Se aleja así de una tendencia de personajes pasivos y de viajes sin una búsqueda concreta en los personajes.

No se trata aquí de finalizar con un juicio de valor, o mencionar si este camino de preponderar lo narrativo a lo estilístico es el que debe seguir el cine latinoamericano; sin embargo, Campanella logra con su filme una obra tan universal como argentina, alejada de las tendencias minimalistas y que, a través la industria, pondera un cine narrativo, esa historia que, según palabras de Bordwell y Thompson, aguardan los espectadores cuando ingresan a una sala cinematográfica.

CITAS Y NOTAS

[1] Jorge Ruffinelli, “Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina” en: Juan Carlos Vargas (coord.), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2011, pág. 124

[2] Ibidem.

[3] “El minimalismo siempre se ha materializado bajo el mismo esquema: mediante la reducción del arte a conceptos básicos de espacio, luz y masa” (Aurora Cuito, *Del minimalismo al maximalismo*, Barcelona, H.Kliczkowski-Onlybook, 2002, pág. 8.)

[4] Ibid., pág. 128.

[5] Andrea Molfetta, “Naturaleza y personaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo” en: Lauro Zavala (coord.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 2011, pág. 46.

[6] Jorge Ruffinelli, op. cit., pág. 130.

[7] César Maranghello, “El Nuevo Cine Argentino” en: Juan Carlos Vargas (coord.), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2011, pág. 23.

[8] Ibidem.

[9] David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, McGraw Hill, 2002, pág. 42.

[10] Ibid., pág. 64

[11] Ibid., pág. 82

[12] Robert Mckee, *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona, Alba Minus, 1997, pág. 233.

[13] Andrea Molfetta, op. cit. pág. 47

- [14] Jacques Aumont, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, 2008, pág.15
- [15] Georg W.F. Hegel, *Estética, Tomo 1*, Buenos Aires, Leviatán, 1983, pág. 37
- [16] Ibid., pág. 38.
- [17] Ibid., pág. 57.
- [18] Ibid., pág. 108.
- [19] Citado en Pedro Crenes Castro, *La estética de lo feo* en: <http://www.revistadeletras.net>, junio, 2011
- [20] Xavier Robles, *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*, México, UNAM, 2010, pág. 79.
- [21] Citado en Ibid., pág. 163.
- [22] Manuel Miá y Fontanals, *Principios de Estética*, Barcelona, Biblioteca Nacional de España, 1987, págs. 20 y 21.
- [23] David Bordwell y Kristin Thompson, op.cit., pág. 68.
- [24] Robert Mckee, op.cit. pág. 431.
- [25] El *raccord* puede entenderse como la relación que existe entre los diversos planos para no romper la sensación de continuidad.
- [26] Michel Chion, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 195.
- [27] Xavier Robles, op cit., pág 265.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- BORDWELL, David y THOMPSON Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona, McGraw Hill, 2002.
- CHION, Michel, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997.
- CRENES CASTRO, Pedro, *La estética de lo feo* en: <http://www.revistadeletras.net>, junio 2011.
- HEGEL, Georg. W. F, *Estética, Tomo 1*, Buenos Aires, Leviatán, 1983.
- HUISMAN, Denis *La estética*, Madrid, Intervención Cultural, 2002.

MARANGHELLO, César, "El Nuevo Cine Argentino" en: Juan Carlos Vargas (coord.), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2011, págs. 17-46.

MIÁ Y FONTANALS, Manuel, *Principios de Estética*, Barcelona, Biblioteca Nacional de España, 1987.

MOLFETTA, Andrea, "Naturaleza y personaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo" en: Lauro Zavala (coord.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 2011, págs. 45-58.

ROBLES, Xavier, *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*, Ciudad de México, UNAM, México, 2010.

RUFFINELLI, Jorge, "Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina" en *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2011, págs. 121-132.

Ficha técnica

Título: ***El secreto de sus ojos***, 2009.

Director: Juan José Campanella; guión: Eduardo Sacheri y Juan José Campanella.

Productora: Tornasol Films; productores: Juan José Campanella y Daniela Alvarado.

Fotografía: Félix Monti; música original: Federico Jusid y Emilio Kauderer.

Edición: Juan José Campanella.

Elenco: Ricardo Darín, Soledad Villamil, Pablo Rago, Javier Godino, Guillermo Francella.

Leer **1765** veces

Publicado en [SÉPTIMO ARTE](#)

Etiquetado como

- [Film Analysis, Narrative, Aesthetic, New Argentine Cinema, The Secret in Their Eyes](#)
- [Análisis fílmico, narración, estética, Nuevo Cine Argentino, El secreto de sus ojos](#)

Rodrigo Chanampe Guevara

Narrador de novela y cuento. Finalista y Mención Honorífica en el Concurso Premio Acento de Cuento Breve 2005 y 2006, respectivamente. Participa en las Antologías *Voces con Vida*, *Recuentos Urbanos* y *Entre Gozos y Rebozos: Nostalgias del Campo*. Finalista del III Premio Algazara de Microrrelatos, convocado por la Editorial Hipálage de España, de la cual surgió la Antología *Cuentos Alígeros*. Reconocimiento otorgado por la UAM en el Primer Premio Casa del Tiempo 2009, por el cuento "Boca carnosa". Está incluido dentro de la Antología *Primavera*, primera parte del Serial Estaciones realizado por Grupo Editorial Benma. Su novela juvenil *La canción de las pestañas* fue publicada por Editorial Progreso en el 2011. rchanampe@yahoo.com.mx