

Fantasmas. A propósito de *El secreto de sus ojos*

Por Juan Jorge Michel Fariña

“La venganza es la reacción ante un agravio, responde a un impulso irracional que escapa al imperio de la ley. La justicia en cambio es una reparación social asumida por organismos legítimos. Se cumple con la justicia sólo cuando se restaura un orden originario, cuando se corrige y se castiga la desmesura desde normas objetivas. La venganza, por el contrario, es subjetiva y aspira a la revancha desde lo no reglamentado. ¿Por qué entonces, a pesar de la validez de la justicia y lo incorrecto de la venganza, solemos identificarnos con personajes de ficción que —ante la dificultad o imposibilidad de encontrar justicia— apelan a la venganza?” (Esther Díaz, 2006)

“Si nuestra experiencia de la “realidad “está estructurada por el fantasma, y si el fantasma sirve como pantalla que nos protege del peso insoportable de lo real, entonces la realidad misma puede funcionar como fuga del encuentro con lo real.” (Slavoj Žižek, 2006)

“La pregunta la hace el que sabe al que todavía no”

El pasaje de Esther Díaz está extractado de su artículo sobre la telenovela *Montecristo*, la cual también significó en su momento un éxito de público y al igual que *El secreto de sus ojos*, tuvo la virtud de tratar el tema del amor y de la venganza en el contexto político de los años más ominosos de nuestro país. Jean Cocteau, poeta, dramaturgo y cineasta, dijo alguna vez que “cada éxito merece ser estudiado, porque debe tener alguna razón, y estas razones nos dicen mucho acerca del alma de una época”. Ocuparnos de esta película es por lo tanto dar cuenta de la subjetividad de nuestra época —un ejercicio en acto sobre temas ineludibles que anudan de manera singular la dimensión política y el acontecimiento ético.

En su conferencia “El cine como experimentación filosófica”, Alain Badiou nos recuerda que en Francia, cuando se quiere montar un espectáculo popular y generar a la vez un éxito de taquilla se recurre a los clásicos. A adaptaciones de clásicos, como Alejandro Dumas o Víctor Hugo, que fueron ya en su tiempo escritores de masas –ofrece el ejemplo del éxito sostenido de musicales como *Les misérables*, o *Notre Dame de Paris*, que realizan en un escenario particular los grandes universales de la condición humana. Y hablando de clásicos, digamos que la cuestión de la venganza y de la justicia es justamente el tema de la primera obra teatral de la historia de la humanidad, *La Orestíada*, tragedia compuesta por Esquilo y estrenada en – 458. Se trata, como sabemos, de una trilogía. En la primera pieza se narra el regreso de Agamenon, rey de Argos, después de diez años de batallar en la guerra de Troya, y su ulterior asesinato a manos de su esposa Clitemestra, quien había planeado el crimen en venganza por el sacrificio de su hija Ifigenia y luego de haber cometido adulterio con Egisto. La segunda parte presenta el lento proceso de venganza planeado ahora por Electra y Orestes, hijos de Agamenón. A su regreso del exilio e instigado por Electra, Orestes termina matando a su madre y a Egisto, desatando así a las Furias, quienes lo perseguirán implacablemente. La tercera y última pieza, *Las Euménides*, narra el desenlace de la historia. Orestes es llevado a juicio y junto a Apolo y las Furias comparecen ante el jurado ateniense para decidir si el asesinato de Clitemestra le hace merecedor del tormento que se le inflige. Finalmente, con la ayuda de Apolo y tras una votación ajustada, Orestes resulta absuelto. No sorprende entonces que el mayor éxito literario de los últimos tiempos en Francia sea justamente una novela basada en esta tragedia de Esquilo. Se trata de *Las Benévolas*, de Jonathan Littell, una ficción ambientada durante la segunda guerra mundial que narra la historia de un oficial de las SS, sospechado de matricidio. Las Erinias o Euménides, personificación femenina de la venganza, son encarnadas en la novela por dos agentes de la policía secreta del Reich, quienes se ensañan de manera implacable con el personaje protagónico. En la versión de Esquilo, la persecución cae sobre Orestes, que como dijimos había matado a su madre Clitemestra para vengar el asesinato de su padre Agamenón. En la novela de Littell, se obsesionan con el teniente Max Aue, sospechado de haber asesinado brutalmente a su madre y a su nuevo marido. La potencia del mito, excelentemente aprovechado por la novela, radica en la mutación de las Erinias en Euménides. Para no desatar la furia de las Erinias, los griegos no las llamaban por su nombre, que significa *Perseguidoras*, y utilizaban en cambio una antífrasis, designándolas como Euménides (Benévolas). Según la tradición, el nombre de

Euménides habría nacido justamente tras la absolución de Orestes por el tribunal ateniense, dando cuenta así del *lado bueno* de las Erinias.

En otras palabras, la primera obra de teatro que conoció la humanidad discute si es posible mutar la venganza individual en ley de la polis. Si la persecución y el crimen pueden llegar a su fin, si la absolución de la justicia resulta posible. Si tribunal y sentencia mediante, las Erinias pueden devenir Euménides.

Esta introducción resulta necesaria para pensar el núcleo conflictivo que ha dividido opiniones en torno al film de Campanella. A la salida del cine, el público se pronuncia acerca de si absolver o no a Morales por su conducta. Y si absolver o no a Espósito por la propia. Como escribió alguna vez Ignacio Lewkowicz, *si la discusión es a favor o en contra, no hay nada que pensar*.

Tomaremos por lo tanto un sesgo diferente. Digamos ante todo que Campanella no se basó para su éxito en un clásico del teatro o la literatura. Si su película se toca con la *Orestíada* es en virtud de la universalidad que ha logrado generar con su arte. La fuente de inspiración fue sin embargo una obra de envergadura: la novela de Eduardo Sacheri *La pregunta de sus ojos*, publicada originalmente en 2005.

El propio Sacheri participó junto a Campanella en el guión del film, logrando por momentos superar su propia obra. Dentro de las varias modificaciones operadas, hay una que resulta crucial para analizar la dimensión que toma aquí el tema del justiciero. Se trata del trasfondo político del film, el cual ocupará la primera parte de nuestro comentario. En la novela, el asesinato de la chica Colotto se produce en 1968, durante el gobierno de Onganía; Gómez es capturado en 1972, durante el gobierno de Lanusse, su liberación es fruto de la amnistía a presos políticos decretada por Cámpora en 1973, y finalmente el intento de asesinato de Benjamín por un grupo paramilitar ocurre ya durante la dictadura militar de Videla. En la película, todos estos hechos suceden entre 1974 y 1975ⁱ. No sabemos qué motivó este cambio, pero digamos que la decisión sitúa todo el proceso de crimen e impunidad bajo el gobierno constitucional –de Perón primero y de María Estela Martínez de Perón después. El film nos priva así de coartadas fáciles. No podemos argumentar que la impunidad que trasunta la trama es patrimonio de la dictadura, porque se nos informa claramente que la historia se desarrolla bajo un gobierno elegido democráticamente.

Lo que nos indica el film es, por lo tanto, algo en torno al déficit de la polis. El primer plano de Gómez en televisión como parte del entorno presidencial no deja lugar a dudas. La pregunta se impone, inquietante: qué hacer cuándo ni siquiera un gobierno votado masivamente por el pueblo es capaz de administrar justicia.

Dijimos que el teatro nace con la idea de que hay que reemplazar la venganza por la ley. El cine pareciera sugerir lo contrario, dada la legión de vengadores y justicieros solitarios que habitan la pantalla grande. Sin embargo, sostendremos que aquí *el justiciero solitario es aquel que viene a reparar las insuficiencias de la ley. Es el héroe de la ley, pero allí donde se desvanece la ley, allí donde la ley está ausente, donde resulta impotente para administrar justicia.*

Este justiciero es entonces *un analizador de la época. No está allí en contradicción con la ley sino para delatar su costado de impotencia.* Por eso la figura del vengador aparece frente a injusticias mayores, injusticias que por brutales avasallan toda ley.

Y aquí las modificaciones del film en relación con la novela están claramente destinadas a subrayar este rasgo extremo del delito. *Un asesino y violador convicto y confeso.* En Derecho, convicto se dice del reo a quien legalmente se ha probado su delito, aunque no lo haya confesado. Y confeso, evidentemente, de quien ha reconocido su delito o culpa. Gómez no sólo reúne ambas condiciones, sino que agrega la de una impunidad sin límites –haciendo ostentación del arma en el ascensor del Ministerio de Bienestar Social de López Rega como antes de su otra pistola en la declaración indagatoria del Juzgado. Dicho sea de paso, es esta lectura, obvia pero necesaria, la que justifica plenamente el plano genetal ideado por Campanella, y tan vapuleado por cierta crítica especializada. La analogía de las pistolas tiene que ser deliberadamente burda para transmitir la situación con toda su brutalidad. El energúmeno de Gómez violenta, viola la ley en un punto en que ésta no puede recuperarse. Eso es lo que nos dice a las claras el film de Campanella. Que existe una continuidad entre la escena inicial del crimen y la vejación de la que se nos hace luego objeto a todos.

Ya nadie puede quedar indemne. De allí el déficit en que aparece sumido el propio Morales, que al aplicar al asesino la prisión perpetua se condena a sí mismo a una cárcel más férrea aún. Pero esta obvia constatación resulta insuficiente si no se analizan las coordenadas de la subjetividad que la sustentan. ¿Por qué Morales hace lo que hace? ¿Qué pena está purgando con semejante calvario? O más fuerte aún: ¿qué culpa tiene morales sobre la vejación y muerte de su esposa? Desde el punto de vista social, claramente ninguna. Pero el martirio penitente al que se obligó nos invita a reflexionar sobre el otro andarivel, el que corresponde a la responsabilidad del sujeto.

Recortaremos para ello cinco escenas.

Primera escena: 25 años después, Espósito llega sin aviso previo a la casona de campo en la que Morales se encuentra recluido. Cuando es invitado a ingresar al living, su

mirada queda capturada por un portarretrato apoyado en una repisa de la biblioteca. Sus ojos no pueden creer lo que están viendo –los espectadores todavía no sabemos de qué se trata, pero lo intuimos a través de esa mirada absorta. Es una foto de Liliana. La foto de Liliana está todavía allí.

Y es entonces cuando Espósito comienza a comprender. Siempre había pensado la relación de Morales con Liliana en términos de amor. Un amor sublime, puro y total. Pero cuando advierte que ese hombre ha alienado su vida al ideal de aquella mujer, las cosas ya no cierran. Tampoco para el espectador, que se permite, por primera vez, sospechar. Para el público en la sala de cine, se trata de la sospecha respecto del desenlace policial de la trama. Pero para el analista, la pregunta va en otra dirección. ¿Qué es el amor? ¿Puede seguir siendo amor esa veneración perpetua por una mujer que ya no está? ¿Qué secreto encierra el objeto como para no poder duelarlo ni siquiera después de 25 años de perdido para siempre?

Segunda escena: Espósito ha descubierto el secreto de la mirada en el álbum de fotos. Ha sorprendido a Gómez *in flagranti crimine*. En el mismo instante en que se está cometiendo un delito.ⁱⁱ Como en “Las babas del diablo”, de Cortázar, la mirada captura más de lo que el ojo de la cámara se propone fotografiar. Repasemos el relato de la escena a través de la pluma de Eduardo Sacheri:

*El muchacho casi de espaldas a la acción con la vista clavada en una repisa que tiene al lado, contra la pared. Sobre ese estante, casi a la altura de su nariz, un portarretrato lleno de la cara sonriente de la misma chica (...) pero con la ventaja adicional para ese pibe que la contempla con éxtasis, de que allí sobre la repisa ella está totalmente expuesta, ajena, y a merced de ese muchacho absorto. Por eso ni siquiera se percata de que están sacando otra foto, con todos los amigos, familiares y vecinos mirando a la cámara menos él, porque él prefiere perderse en ese culto silencioso, a salvo de la mirada de los otros. No puede saber, claro, que otro tipo a mil quinientos kilómetros de allí, a varios años de distancia de entonces, sí lo está viendo mientras él la ve a ella. Que otro tipo que soy yo acaba de detectarlo casi por milagro si queremos pensar que es bueno dar con la verdad, o con fatal perspicacia, si preferimos considerar que no siempre la verdad es el mejor puerto para nuestras incertidumbres (...)*ⁱⁱⁱ

Morales se queda mudo ante el descubrimiento. La frase del asombro aparece desplazada al comisario Báez –*yo también vi las fotos, esto tendría que haberlo visto yo*. Pero la interpelación lo alcanza sin duda a Morales, que ha revisado, que ha *re-visto* infinitas veces el álbum. ¿Por qué nunca pudo ver lo que estaba *ante sus ojos*, lo que era evidente?

Tercera escena: una de las más conmovedoras del film, que coloca a Pablo Rago a la altura del personaje que le toca interpretar, que nos reconcilia con un actor. Morales indaga, y termina llamando por teléfono a la casa de Isidoro Gómez. Habla con la madre, quien le informa que su hijo no está, que hace tiempo se ha mudado a Buenos Aires. Angustiado y excitado por saberse en la buena pista, intenta averiguar su paradero. Recibe un dato ambiguo pero prometedor... y cuando debería cortar la conversación, se quiebra y menciona el nombre de Liliana. Recibe entonces, transido por la desesperación, su infierno tan temido: Isidoro Gómez y Liliana Colotto habían sido noviecitos en Chivilcoy. Y ella no se olvidó de él como tampoco él de ella. *No siempre la verdad es el mejor puerto para nuestras incertidumbres*.

Cuarta escena: 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. En la trama, el flashback no tiene sujeto cierto. Puede ser una fantasía de Espósito, que anticipa un pasaje de la novela que está imaginando escribir. Puede estar deslizado por Campanella como background, casi subliminal, para contribuir al enigma policial. No importa. Pero está allí. Es un fantasma sin sujeto. Está allí para quien pueda soportarlo. (Alguien, a quien le resultó justamente insoportable la escena, intentó decirnos que cuando a las chicas las violan a veces intentan congraciarse con el vejador para recibir de éste un trato menos brutal, o al menos salvar la vida). Pero aquí la razón no nos alivia, como tampoco a Morales, quien edifica su acción justiciera en una lógica tan hermética como tortuosa.

De alguna manera, los espectadores lo saben cuando hacen comentarios del tipo “hasta último momento pensé que el marido (por Morales) tenía algo que ver...”. Siguiendo con nuestra hipótesis, deberíamos darle la razón al argumento, aunque por *otras* razones: ¿no se sitúa acaso Morales como espectador perpetuo de una escena insoportable? Esa escena que aborrece pero que no puede dejar de ver, lo compromete sin duda. Pero no

tanto ante la ley como frente a su propio fantasma. Y nos permite conjeturar *por qué no le habla a Gómez*. Por eso no le habla. *Porque a la vez que goza su secreto, teme escucharlo*. Como reza nuestro segundo epígrafe: *La realidad puede funcionar como fuga del encuentro con lo real*.

Quinta escena: Frente a esta brutal confesión final, Benjamín Espósito puede emerger de su propio calvario. Morales, ya lo dijimos, está condenado. Pero Benjamín, que durante años temió al amor, puede permitirse ir a su encuentro. Y lo hace cuando puede reconocer que lo de Morales era otra cosa. Que eso que envidió y cuya sombra lo inhibió durante tantos años, era nada. Y es recién entonces cuando puede transformar su pesadilla en sueño.

Cuando advierte cuál es la letra que le falta –no a la máquina de escribir, sino a la propia escritura de su vida. Transformar una pesadilla en sueño es tomar el ayudamemoria de sus desvelos y hacer del *temo* un *teAmo*. Y entonces salir, decidido, *a responderle a esa mujer, de una vez y para siempre, la pregunta de sus ojos*.

ⁱ Debemos esta observación, como también la frase de Jean Cocteau, al agudo comentario de Javier Porta Fouz, en *El Amante*, Número 208, pp. 21-22.

ⁱⁱ 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*). La deformación que derivó en la expresión española *in fraganti*, se debió quizá a la contaminación con *fragante* ‘oloroso’, del participio latino *fragrans*, *fragrantis* del verbo *fragrare* ‘echar olor’. En síntesis, se trata de dos verbos latinos que se pueden confundir: uno de ellos es ***fragrare*** ‘echar olor’, ‘despedir olor’, del que deriva el actual adjetivo español *fragante* y el sustantivo *fragancia*; el otro, ***flagrare*** ‘arder’, ‘estar todavía caliente’, del que derivó el actual adjetivo español *flagrante* ‘que flagra’, ‘que se está todavía ejecutando’, ‘que es tan evidente que no se puede ocultar’. Aunque se trata de una digresión en relación con nuestro texto, nos parece importante señalar que es esta segunda opción la que mejor describe la escena en la que es sorprendido Gómez. Son esos ojos fijos en el rostro de Liliana Colotto los que atraen la mirada de Espósito. Y no por azar. También él será capturado a su turno por una cámara, mirando torvamente la escena del compromiso matrimonial de Irene. Cuando las cosas arden para el sujeto, caen las coartadas de la razón, y en ese punto, hasta el buenazo de Espósito puede quedar en inesperada transferencia con el aborrecible Gómez. Y allí están las fotografías como evidencia flagrante. Una verdad inocultable que a pesar del tiempo y la distancia, permanece candente para quien la quiera ver.

ⁱⁱⁱ Eduardo Sacheri, “La pregunta de sus ojos”. Alfaguara, 2009, p.104.