

La mirada en *Rosaura a las diez* y *El secreto de sus ojos*:

Feminidad compleja en Argentina

Olivia Baud

Goucher College

Resumen

La representación de ciertos “tipos” de mujeres en el cine está bien documentado a través de la literatura de la comunicación y de la psicología social. El cine como forma de arte refleja los rasgos y las dinámicas de las sociedades que representa, al mismo tiempo reforzando la construcción de normas sociales. Por lo tanto, un análisis de la cinematografía, dominada por un mundo de producción masculino que refleja sociedades patriarcales (aunque esté cambiando poco a poco), revela la perspectiva masculina sobre el papel de la mujer y su “caracterización”. Desde este punto de vista, es interesante examinar películas específicas para destacar los obstáculos a los cuales se enfrenta la mujer en lugares o épocas diferentes. En este ensayo, se analiza la representación de la mujer en dos películas, *Rosaura a las diez* y *El secreto de sus ojos*, para tratar de entender como ambas reflejan y construyen ideas complejas y a veces contradictorias sobre la mujer argentina.

La mirada en *Rosaura a las diez* y *El secreto de sus ojos*:

Feminidad compleja en Argentina

A través la literatura psicológica, se ha demostrado que los ojos hablan. De hecho, la mayoría de lo comunicado entre personas no viene de las palabras, sino de los gestos, de los comportamientos y de las miradas. Por lo tanto, en la literatura cinematográfica se habla mucho de la miradas diversas en las películas, tanto la de los personajes como la de la cámara que funciona como los ojos de la audiencia. Una película comunica un mensaje particular a una audiencia determinada por manejando esas miradas diversas, usando varias técnicas como el marco narrativo y el plano. Sin embargo, es la mirada interpretativa del espectador que tiene el poder de revelar los mensajes “secretos” comunicados por los otros tipos de miradas en una película, para lo cual una lectura profunda es muy útil. Aunque son películas de épocas distintas, un análisis de las dos películas *Rosaura a las diez* y *El secreto de sus ojos* revela una representación similar de la mujer argentina: mientras ambas perpetúan algunos “tipos” y estereotipos peyorativos de mujeres, también juegan con las expectativas sobre sus personajes femeninos, capturando la complejidad de la argentina y la mujer en general.

Rosaura a las diez, una película argentina de Mario Soffici (1958) que adapta la novela de Marco Denevi a la pantalla, cuenta la historia que rodea a la muerte de una mujer misteriosa, llamada Rosaura. Toma principalmente la forma de cine policíaco, pero también es una película surrealista de drama, de comedia y de suspenso, capturando la tragedia de la condición femenina tanto como el chisme de lo mundano, y jugando con las expectativas de los espectadores. La película empieza con la Sra. Milagros, propietaria de la hospedería La Madrileña, que cuenta la historia de una relación misteriosa entre su huésped Camilo Canegato y una mujer desconocida,

Rosaura, quien empieza a mandarle cartas. Aunque se ve desde la primera toma que ella cuenta su historia a dos hombres, se asume que sus recuerdos son la única realidad posible hasta que el narrador cambia, y uno de esos hombres es llamado “Inspector”. En este punto, su historia se convierte en un testimonio a la policía. En una manera parecida a las muñecas rusas, las narraciones que siguen a la suya revelan cada uno otra información sobre las relación entre la mujer y Camilo (y las relaciones entre otros personajes). El testimonio del huésped David Réguel revela la premisa de la investigación y de la película en una escena culminante: Rosaura, o sea, la mujer que se suponía ser Rosaura, fue asesinada. Luego, Camilo complica la versión de David que lo culpa por su muerte y su matrimonio forzado sólo un par de horas antes del crimen. Camilo dice que Rosaura era creación suya, que la mujer detrás de ella, Marta Córrega, lo engañó y a todos en La Madrileña para obtener dinero, y que no fue él quien la mató sino otra persona que entró en la habitación dónde ella estaba. La última versión del cuento – una carta escrita por María Correa (el nombre real de Marta) a su tía – trae a la luz la verdadera historia: María quería escapar a un cafisho llamado “el Turco” que se aprovechó de su vulnerabilidad económica para prostituirla, y por tratar de pedir ayuda a Camilo, se involucró involuntariamente en su historia ficticia, al fin y al cabo llevándola de vuelta a las manos asesinas del Turco.

El secreto de sus ojos (2009) es otra película argentina con estilo policíaco, dirigida por Juan José Campanella y basada en la novela de Eduardo Sacheri, *La pregunta de sus ojos*. Historia de amor y de justicia, la película cuenta el caso de Liliana Coloto – una mujer que fue brutalmente violada y asesinada en Buenos Aires en el año 1974. En 1999, Benjamín Espósito, quien investigó el caso con su compañero Pablo Sandoval en el 74, se encuentra obsesionado con la historia inconclusa del caso y de su relación con su jefe anterior, Irene Menéndez Hastings,

quien fue clave para hacer confesar al culpable. Benjamín quiere escribir un libro, pero no sabe la mejor manera de hacerlo. Intercambiando escenas del presente con memorias del pasado, la película capta la constancia de un sistema judicial roto. Es un sistema que, en el 74, prefirió mirar para el otro lado en vez de perseguir al asesino, y que mezcló motivos políticos con justicia cuando dejó al condenado, Isidoro Gómez, en libertad para usarlo en el grupo parapolicial de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). En el 99, Benjamín prefiere dejar a Ricardo Morales, el marido de Liliana, encarcelar a Isidoro y aislado por el resto de su vida que reportar el secuestro de Isidoro y dejar que el sistema decida su destino. De ese modo, la película capta la constancia del amor de Ricardo Morales por su esposa muerta. Paralelamente, capta la vacilación, el miedo y la tensión que separan a Benjamín de Irene a pesar de los muchos años que han pasado.

Aunque son sólo dos películas argentinas y no representan la totalidad de perspectivas en el cine latinoamericano, como películas exitosas *Rosaura a las diez* y *El secreto de sus ojos* son parte de un sistema de reflexión y construcción de significados del género. El feminismo en los estudios del cine ve el arte como medio de poder que controla el campo de significación social, y por lo tanto fortalece o deshace algunas representaciones o ideas sobre el género (De Lauretis, 1998, p. 144). Esta teoría feminista sobre el cine propone ideas diferentes sobre la interpretación y la diferenciación de los géneros a través de las imágenes, el diálogo y otras técnicas, pero existe un consenso más o menos general sobre algunos conceptos. Una de esas ideas es que las mujeres se presentan a menudo en las películas con ciertas características que se pueden categorizar en “tipos”. Otra es que las películas tienen una tendencia a reforzar diferencias entre los géneros al perpetuar estereotipos peyorativos y reduccionistas.

Rosaura en *Rosaura a las diez* y Liliana en *El secreto de sus ojos* figuran como mujeres “puras”, o sea, víctimas angelicales e inocentes. A pesar de algunas diferencias de contexto marcadas – Rosaura está representada antes de su muerte, es una ficción y está sola, Liliana está muerta y fue esposa amada – las dos son representadas por los personajes de las películas de manera muy similar. Su belleza y posiciones sociales son vistos como pruebas de su inocencia. En *Rosaura a las diez*, al principio, cuando la Sra. Milagros y sus hijas averiguan que Camilo recibe cartas de una admiradora, asumen que las cartas son “pecaminosas”, que ella “¡será alguna que le quita dinero!” (10:50), una “aventurera”, una “Mata Hari”, una “mujerzuela”, o que “debe ser una solterona” (14:28), pero cuando Camilo la describe como “una muchacha muy delicada. Demasiado sensible. No habrá que fatigarla mucho” (28:03) y muestra el retrato de una Rosaura hermosa, de pronto cambian de ideas. Por un análisis de artículos en la revista *Crisis* en los años 70, Agüero (2015) observa una conciencia de una “doble moral burguesa que postula la dicotomía entre la puta y la santa, que sanciona y discrimina a las primeras, y a la vez propicia este tipo de prácticas como parte de la moral socialmente aceptable” (p. 113). A través de los ojos de Camilo, quien describe a Rosaura como una princesa capturada que espera a un príncipe para salvarla, las mujeres (incluso Matilde, que está celosa de ella) admiran su retrato. Poco después de que Camilo cuenta su historia, la Sra. Milagros parece tratar de guardar el retrato de la mirada de los hombres, como para salvar su pureza, su honor y por lo tanto, su reputación.

En *El secreto de sus ojos*, Ricardo y Benjamín se refieren varias veces a la belleza de Liliana, ya sea a través de la memoria o por fotografías, para enfatizar su inocencia. Cuando visita Benjamín a Ricardo, Ricardo le dice, “Era linda, ¿no?” (23:31) y “Todavía no puedo creer como yo me animé hablarle a semejante belleza” (24:17). Para Benjamín, cuando piensa en

Liliana y el horror del crimen, se enfoca en sus fotos, una representación de apariencia física de lo cual se asume su carácter de inocente. “La belleza se constituye entonces, en parte de la normalidad femenina que se impone a los cuerpos de las mujeres a través de prácticas identificatorias gobernadas por esquemas reguladores,” dice Muñiz (2014, p. 422). “[L]a exigencia tradicional de una belleza siempre 'púdica', virginal, vigilada, se impuso durante mucho tiempo” (p. 423).

En *El secreto de sus ojos*, Liliana es descrita y vista por Benjamín y Ricardo de una manera muy similar a Rosaura en la versión de Camilo. La película empieza con Benjamín tratando de empezar su novela con una descripción de Liliana y su relación con Ricardo. Capturada con técnicas muy similar a las de *Rosaura a las diez*, la luz brilla detrás de su pelo como para darle un efecto angelical. Aunque su situación familiar fue bastante diferente de la de Rosaura, ocupaba un lugar más tradicional, virtuoso y aceptado en la sociedad argentina: Liliana era joven, dulce, como se ve en los gestos capturados en cámara lenta al principio de la película, recién casada, cuidando a su marido como él mismo explica cuando dice “El día que la mató, me hizo un té con limón, Liliana. Me había escuchado toser toda la noche” (51:57), y era maestra, una profesión más aceptada por su lado cariñoso y materno.

Otro “tipo” de mujer está también representada en las dos películas: la “femme fatale”. Noval Morgan (2011) explica que la creación de esta nueva imagen era en reacción al descubrimiento del deseo sexual femenino que desafió el papel de “esposa ideal como ser desexualizado”, y la describe como “belleza turbia”, “acento en la blancura”, con “capacidad de dominio” y “una fuerte sexualidad” (p. 351-352). En *Rosaura a las diez*, Marta, quien aparece en la versión de Camilo, encarna estos rasgos completamente. Es tan bella como Rosaura, pero usa

su entrada inesperada en la fantasía de Camilo para forzarlo a casarse con ella y la admiración de todos los demás por su apariencia física para engañarlos. Es importante notar que aunque la cámara cambia de ángulo para mostrar su figura dramática desde abajo, su posición de poder es comunicado negativamente, con una banda sonora de suspenso y miedo e imágenes que incluso indican una conexión con el infierno (al lado del Turco, con su pelo en forma de cuernos, parece asistente del diablo). La escena final en la versión de Camilo es seductora, con planos de Marta quitándose la ropa y pidiendo a Camilo que venga a la cama con ella. Sin embargo, ella está diciendo, “Si me abandonas, tendrás que pasarme una mensualidad” (1:22:40) con una risa malvada.

En *El secreto de sus ojos*, el aspecto vilipendiado de la “femme fatale” se omite y se sustituye por el aspecto diminutivo de objetivación. El cine hollywoodiense en los años 50 construyó la mujer como objeto erótico del deseo masculino, sujeta a la mirada del hombre (Garro Larrañaga, 2011, p. 308-309), imagen que se reproduce en algunos momentos distintos en la película. Cuando Benjamín va a visitar a Irene, se enfoque un plano entero en su coqueteo con una mujer vestida en ropa bien ajustada y falda corta, caminando con sus tacones como modelo hacía la cámara. Luego, cuando Irene abre la puerta de su despacho, el plano es dominado por tonos rojos en las cortinas, los muebles, una rosa en un florero del escritorio e incluso en el vestido de Irene. En escenas posteriores, lleva otra ropa roja cada vez que parece seducir a Benjamín o que Benjamín se siente atraído por ella, por ejemplo, cuando la encuentra por primera vez. Su apariencia a menudo llama la atención de los hombres, incluso en el trabajo, demostrado claramente en una escena de dialogo entre ella y Pablo: “Señorita secretaria, se ha muerto un santo el día de hoy?” “Por...” “Porque hoy veo un ángel vestido de luto.” “Ah no, es

un truco que tenemos los ángeles para bajar 3 kilitos” (10:29). Benjamín siente mucha admiración por Pablo: “Aparece la tipa por la puerta y usted ha preparado un piropo para que ella se ría” (10:55). “Pues sabe Benjamín que estoy vestido de sapo pero en realidad soy un príncipe encantado” (10:58). En una escena más vulgar, Pablo hace el movimiento de una chupada cuando Irene llama a Benjamín a su oficina.

Sin embargo, hay momentos en el *El secreto de sus ojos* en los cuales Irene maneja astutamente la mirada del hombre para convertir su sexualidad en poder femenino. En unas de las escenas más destacadas de la película, pilla a Isidoro mirando su pecho descubierto con avidez y se da cuenta de la posibilidad que tiene para hacerle confesar. Desafiando su masculinidad, pretende convencer a Benjamín que no es el culpable: “Le pido, por favor, que mira esta cara. Una belleza como esta [en referencia a Liliana] no está al alcance de cualquiera. Hay que ser muy hombre para enganchar una mujer así” (1:11:35). Lo describe como “pigmeo”, “pibe”, lo opuesto de “[u]n tipo alto, pintón, con ancha espaldas. Un tipo realmente capaz de calentar una mujer” (1:12:56) y finalmente logra provocarle cuando dice “te falta mucha hormona para una hembra como yo” (1:15:25). Como lo explica Pérez Manzano (2018), el feminicidio “es una violencia amenazante, que contribuye a mantener el estatus de poder del hombre y de subordinación de la mujer [...] es expresión simbólica de la reducción de la víctima a mero cuerpo, a mera entidad biológica, propiedad del hombre” (p. 174). Irene podría haber sido “mero cuerpo” ante la mirada de Isidoro, pero en cambio fue la fiscal, entendiendo que el crimen de Gómez que hizo reflejaba su deseo de dominar y afirmar su masculinidad. Disminuyendo su masculinidad, ella lo incentivó y lo provocó a confesar.

En *Rosaura a las diez*, no es el diálogo como tal, sino la estructura de la película que

crítica a las construcciones típicas de la mujer. El marco narrativo no solo crea suspenso sino obliga al espectador a re-evaluar los “tipos” y los estereotipos de mujeres que construyen la Sra. Milagros, Camilo y David por sus descripciones de Rosaura o Marta. Mientras Rosaura encarnan la “víctima inocente” y Marta, la “femme fatale”, sus personajes son construidas mayormente por perspectivas de un sistema patriarcal. Al final de la película, se demuestra a través de las escenas iniciadas por la carta de María Correa que David y Camilo estaban equivocados y que María es una mujer mucho más compleja que una “princesa encerrada” o una “femme fatale”. Es lista, ya que sabía como sobrevivir en la calle, escapar al Turco y adaptarse a la situación que creó Camilo para tratar de liberarse de su baja condición social. No es mujer inocente, ya que trabajó en un burdel y fue encarcelada, ni es objeto sexual de los hombres, ya que no quería ser una prostituta para el Turco. Es independiente, lo que se ve cuando camina por las calles durante la noche e ignora a un hombre que quiere acercarse a ella. Laguarda (2006) nota que muchos *film noirs* de los años 70 imponían un “discurso masculino” de detective buscando la verdad frente a un “discurso femenino” de testimonio propio, lo cual muchas veces desacreditaba la versión femenina a través la estructura del relato (p. 150). Sin embargo, en *Rosaura a las diez*, el hecho de que la carta de María es narrada por ella misma y no el detective que la lee, y el hecho de que su versión termina la película también la hace el testigo determinante de su propia historia.

Además de contradecir las ideas sexistas perpetuadas por la Sra. Milagros, David y Camilo, las escenas de María dan un contexto crucial a su historia e ilustran claramente las barreras sociales que enfrentan las mujeres argentinas en los años 50. Su “mirada” hacia el mundo patriarcal está representada por su experiencia después de haber sido liberada de la cárcel. Su tía, quien “no quería volver a [verla]” (1:27:56), “es lo único que [tiene] en el mundo”

(1:28:08), entonces está “Sola. Sin un centavo. Sin ropa, sin casa” (1:28:25), y su único recurso es una vieja amiga que la contrata con su cashiro. Después de salir de un tipo de prisión, se encuentra en otro, encerrada en un cuarto por el Turco después de ser golpeado por uno de sus hombres. Cuando escapa, encuentra otro peligro masculino: un hombre que empieza a seguirla. Está tan desesperada de escapar que cruza las vías de un tren justo cuando pasa este, casi siendo golpeada. En un mundo controlado por el hombre, no tuvo otra opción que buscar ayuda de Camilo, y cuando se encontró con la ficción que éste había creado, tampoco tuvo otra opción que usarla a su ventaja. Este contexto obliga al espectador a reevaluar las ideas muy limitadas de la Sra. Milagros, Camilo y David sobre los deseos y las motivaciones de Rosaura/Marta.

En *El secreto de sus ojos*, por su parte, aunque se ve por la manera en que los hombres enfatizan la belleza y cosifican a las mujeres que algunos rasgos del sistema patriarcal son todavía perpetuados, el personaje multifacético de Irene complica la idea de “tipos” de mujeres. En comparación a Benjamín, tiene algunas posiciones de ventaja en la sociedad. Descubrimos en la escena del primer encuentro entre ella y Benjamín que se graduó en Cornell, pues, es licenciada. Más tarde en la escena de enfrentamiento entre los dos y Mariano, el último se dirige a Benjamín: “¿Por qué no la dejás en paz?, ¿si no tiene nada que ver con vos? Es abogada, vos mercantil. Es joven, vos viejo. Es rica, vos pobre [...] ella es intocable, vos no” (1:21:26). Ya que Irene es parte de una familia rica y poderosa en Argentina y que tiene una buena educación, tiene un mejor puesto de trabajo que Benjamín y no tiene que huir de la capital cuando la amenazan los agentes de Romano. Sin embargo, en la misma escena, Romano recuerda a Irene su posición inferior como mujer: “No se meta [...] honestamente no se ofenda pero no puede hacer nada. Lo que sí puede hacer es volver a su oficina, quedarse sentadita, mirar y aprender. Porque la

Argentina que viene no se enseña en Havard” (1:21:05). En una frase, le comunica que las mujeres no son participantes en el cambio político, el proceso judicial e incluso el desarrollo de su país sino espectadoras.

A pesar del sexismo que enfrenta, Irene es una persona poderosa que toma decisiones por sí misma. No le cuesta recordar a sus empleados que es la jefe y que consecuentemente tiene que aprobar sus decisiones. Cuando Pablo comienza a escribir un resume sobre un caso judicial usando palabras muy vagas porque no sabe las leyes pertinentes, ella interviene, dictando, “Resuelvo, con mayúsculas” (17:16) y mencionando artículos judiciales específicos. Por este acto sencillo, demuestra tanto su inteligencia como su poder en el lugar de trabajo, recordándoles que son *sus* decisiones finales que llevan al juicio y que por eso tiene agencia. Más tarde, cuando descubre que Benjamín la pasó por alto (con la ayuda de Pablo) para encontrar más evidencia contra Gómez, se dirige a él en una escena clave: “¿Usted piensa que yo estoy al pepe acá? [...] A ver si nos ubicamos un poco. El jefe, soy yo. Y el subordinado es usted” (45:18).

Además, al final de la película, es ella la que toma control de su relación con Benjamín. Al principio, juega más el papel de mujer inocente, esperando que Benjamín tome el primer paso en declarar su amor por ella. Está corriendo detrás del tren que lleva a Benjamín lejos de ella. Sin embargo, al terminar la historia, ella critica esa versión de sí misma en el cuento de Benjamín, contando la escena que él había escrito en una voz dramática y llena de sarcasmo: “Y ella corriendo por el andén como si fuera el amor de su vida. Y tocándose las manos otra vez en el vidrio como si fuera 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” (1:36:32). Cuando Romano la menosprecia, ya efectúa un cambio

de actitud hacia su relación con Benjamín. Le comenta a ese último en respuesta a los comentarios de Romano que “No soy intocable. Tampoco soy de otro mundo” (1:26:11). En la escena final, es ella la que propone una aventura con Benjamín y que le advierte que “[v]a a ser complicado” (2:04:00).

Es mucho más fácil ver el sexismo en blanco y negro y decir que una mujer es liberada o oprimida, pero las películas *Rosaura a las diez* y *El secreto de sus ojos* demuestran como la mujer puede ser ambas cosas. Aunque a primera vista puede parecer contradictorio, las películas desafían las expectativas limitadas sobre las mujeres mientras todavía refuerzan algunas narrativas del sistema patriarcal. Sin embargo, son esas contradicciones que muestran como las mujeres argentinas que representan siempre encuentran maneras de navegar el poder dentro de este sistema, usando su feminidad y los supuestos sociales sobre la feminidad para sobrevivir.

Agüero, E. R. (2015). Intervenir desde los márgenes: Mujeres y feminismos en la revista Crisis.

Argentina 1973-1976. *Nomadías*, (19), 105–128. Retrieved from

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=108872366&site=ehost-live&scope=site>

Bonaccorsi, N., & Dietrich, D. (2008). Nueva Mirada, Otro Lenguaje, Otro Lente: cuando la

cámara la maneja una mujer. *La Aljaba, Segunda Epoca. Revista de Estudios de La Mujer*, 12, 85–95. Retrieved from

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=48002381&site=ehost-live&scope=site>

De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género (traducción de Ana María Bach y Margarita

Roulet, tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London Macmillan Press, 1989, pp. 1-30), en revista *Mora* N°2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Pp. 6-34.

Garro Larrañaga, O. (2011). Aprender a mirar: La mujer como sujeto activo de la representación.

La Ventana. Revista De Estudios De Género, 4(33), 302-320. EBSCOhost,

[goucher.idm.oclc.org/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=79329848&site=ehost-live&scope=site](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=79329848&site=ehost-live&scope=site).

Iadevito, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación.

Universitas Humanistica, 78(78), 211–237. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.tgcu>

- Laguarda, P. (2006). Cine Y Estudios De Género: Imagen, Representación E Ideología. Notas Para Un Abordaje Crítico. *La Aljaba, Segunda Epoca. Revista de Estudios de La Mujer*, 10, 141–156. Retrieved from <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=31663271&site=ehost-live&scope=site>
- Muñiz, E. (2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: Cuerpo, belleza y feminidad. una necesaria mirada feminista. *Sociedade E Estado*, 29(2), 415-432. doi:10.1590/S0102-69922014000200006
- Noval Morgan, M. P. (2011). Blonde Venus Y El Género Cinematográfico De La Mujer Caída. *Andamios*, 8(17), 345–366. <https://doi.org/10.29092/uacm.v8i17.456>
- Pérez Manzano, M. (2018). La caracterización del feminicidio de la pareja o expareja y los delitos de odio discriminatorio. *Derecho PUCP*, (81), 163–196. <https://doi.org/10.18800/derechopucp.201802.006>
- Rocha, Carolina. “El Secreto de Sus Ojos: An Argentine Male Melodrama.” *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 12, no. 1/2, June 2014, pp. 3–15. EBSCOhost, doi:10.1386/ncin.12.1-2.3pass:[_]1.