

Versiones de un contraplano : "Rosaura a las diez", un film de Mario Soffici

Autor(en): **Paladino, Diana**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **42 (2002)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268104>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VERSIONES DE UN CONTRAPLANO:
ROSAURA A LAS DIEZ,
UN FILM DE MARIO SOFFICI

Rosaura a las diez (1958, Mario Soffici) es, a todas luces, un film atípico. Es un film clásico y moderno; un producto de la industria y, al mismo tiempo, una obra de autor. Una bisagra entre el viejo cine de los estudios y el nuevo cine independiente que se inicia en la Argentina a partir de 1959. Por todo ello, es también uno de los films que más interesa a los estudiosos del cine argentino y, probablemente, sobre el que más se ha escrito.

Sin dudas, en orden de intereses, el principal atractivo de la película es su aspecto narrativo. El film quiebra la linealidad narrativa, fracturando el relato en partes y estableciendo un complejo entrecruzamiento de los puntos de vista de los personajes. Un laborioso entretejido textual que es la esencia misma de la novela de Marco Denevi (en la cual se basa el film) y que la versión fílmica transpone atentamente. En segundo lugar, importa revisar la otra adaptación que se hace en *Rosaura a las diez*: la del *reacomodamiento* de los medios y recursos propiciados por la industria para llevar adelante este proyecto que, en manos de Mario Soffici, se convierte en un film personal. De algún modo, ambos puntos están relacionados.

POR QUÉ FILMAR *ROSAURA A LAS DIEZ*

La novela había ganado el Premio Kraft de 1955. Su autor, Marco Denevi, era un escritor desconocido y debutante. Por su parte, la poderosa empresa Sono (como se denominaba a Argentina Sono Film) tradicionalmente había privilegiado una política de producción centrada en el gran despliegue escénico, la participación de actores-estrellas y la elección de guiones "redondos", esto es, historias

simples y populares. ¿Cuál sería entonces la razón por la que este sello querría involucrarse con *Rosaura a las diez*?

Para Sono hubo dos motivos coyunturales que hicieron de éste un proyecto viable. Por un lado, encajaba a la perfección con la nueva política de producción que desde hacía unos meses impulsaba Atilio Mentasti, el productor. El éxito de *La casa del ángel* (1957, Leopoldo Torre Nilsson), había devuelto prestigio al estudio y atraído a las salas a la burguesía media, que hasta ese momento sólo consumía cine europeo. Para aprovechar este fenómeno y sin descuidar la veta popular, en 1957 Mentasti dio rienda suelta a una línea de films con pretensiones intelectuales (*El secuestrador*, Torre Nilsson) y otra con temática social (*Detrás de un largo muro*, Lucas Demare; *Procesado 1040*, Ruben W. Cavallotti). Desde esta perspectiva, la complejidad narrativa y el retrato realista en el final de *Rosaura a las diez* se adecuaban perfectamente. En el aspecto comercial, la novela también respondía a la moda de películas en episodios con cruces de puntos de vista, que siguieron al estreno de *Rashomon* (1950, Akira Kurosawa) y que cubrió casi toda la década de 1950 con títulos como *The Bad and the Beautiful* (1952, Vicente Minnelli); *Le infedeli* (1953, Steno y Mario Monicelli); *Les Girls* (1957, George Cukor) y, en la Argentina, *Ayer fue primavera* (1955, Fernando Ayala). Por último, lo que terminó de convencer a Mentasti fue que el proyecto contaba con el aval y el entusiasmo de Soffici, un cineasta veterano iniciado en el cine mudo con casi cuarenta películas en su haber, muchas de ellas clásicos.

A Mario Soffici, en cambio, le interesó la concepción *pirandelliana* de la novela. La imposibilidad de acceder a la verdad, las dobleces de la naturaleza humana y el sentido irónico de la vida, era una visión que el director compartía y que había plasmado, de un modo u otro, en muchos de sus films anteriores (*El pecado de Julia*, 1946; *La barca sin pescador*, 1949; *El extraño caso del hombre y la*

bestia, 1950; *El hombre que debía una muerte*, 1954)¹. Por otra parte, en la novela subyace además un *germen cinematográfico* que seguramente Soffici no tardó en detectar. Atmósferas, tipos psicológicos, usos verbales y modalidades escriturales fílmicas que delatan en Denevi a un aplicado espectador teatral y, especialmente, cinematográfico. Respecto a la influencia que el cine ha tenido en su estilo, Syria Poletti señaló:

No me evoca a ningún otro escritor argentino. Su prosa, por el grafismo, la inmediatez y la plasticidad, me recuerda más bien el lenguaje del buen cine italiano.

Pero, paradójicamente fue esa "visión cinematográfica" del novelista lo que provocó discrepancias a la hora de trabajar en la adaptación con Soffici. Denevi trató de acentuar la descripción de los climas y ambientes procurando una estética y un imaginario más próximos al del cine de la Warner Bros que al de Argentina Sono Film. Finalmente, seguro de lo que buscaba, el cineaste impuso su criterio². A propósito de estos desencuentros, Denevi recordó:

¹ En 1973, la sección Cultura del diario *La Opinión* le dedicó un dossier de cinco páginas a Mario Soffici: "Un pionero del cine nacional". Allí, entrevistado por Osvaldo Soriano, el cineasta da su visión acerca del cine y de su obra. A propósito de *Rosaura a las diez* recordó: "En unas de mis últimas películas, *Rosaura a las diez*, en cierto modo está lo de Lenormand trasladado a Pirandello. Porque, ¿Cómo somos nosotros? Somos uno, mil o ninguno, como dice Pirandello. Depende de las circunstancias." (*La Opinión*, 21 de enero de 1973).

² La adaptación cinematográfica fue un trabajo compartido entre Denevi y Soffici. Pero en última instancia, privó el criterio del director: "Modifiqué algunas cosas sin alterar el espíritu del libro. Es más, a Denevi le llamó la atención y lo recordará, para bien o para mal. Yo le dije: No, Denevi, no me cambie usted el final ni cambie nada porque yo voy a hacer *Rosaura a las diez* de Marco Denevi, el libro que ha sido premiado; no puedo traicionar a Marco Denevi, de modo que sea fiel al libro." (M. Calistro - O. Cetrángolo - C. España - A. Insaurralde - C. Landini, *Reportaje al cine argentino*, Buenos Aires, América Morildis Editores, 1978, p. 330).

Yo imaginaba una casa de pensión sórdida, mansiones sombrías, hoteluchos tenebrosos, una Rosaura (la imaginada) como salida de un cuadro de Dante Gabriel Rossetti y una música de fondo onírica, en sordina, según el modelo de la banda sonora de una película protagonizada por Frank Sinatra que me había impresionado: *La redención de un cobarde* [...] Debo de haber sido yo el equivocado porque el film tuvo éxito³.

Ahora, en la novela, la referencialidad fílmica surge más claramente e través del ejercicio del punto de vista y de las alteraciones temporales que propone. En este sentido, el armazón de la intriga y la sucesión de versiones de un mismo hecho, que Denevi asegura haber tomado de la novela *La piedra lunar* de Wilkie Collins (*The Moonshine*, 1868), no son ajenas a *Rashomon*, estrenada en Buenos Aires un par de años atrás.

*

* *

Igual que la novela, el film tiene una estructura espiral que avanza y se transforma cíclicamente con el testimonio de cada personaje. Es un relato que permanentemente construye y deconstruye situaciones, tiempos y espacios. Siempre los mismos, y siempre otros, los hechos y las actitudes varían según el cristal (punto de vista) con que se los mira (narra). Hay amores contrariados, malentendidos, un casamiento forzado y un asesinato. Acontecimientos que se andan y desandan articulando itinerarios diversos y ofreciendo múltiples significados. En última instancia, podríamos resumir diciendo que *Rosaura a las diez* revela los entretelones del proceso de construcción de una figura imaginaria. Un ser que, en definitiva, no existe. Un personaje falso – Rosaura – que se conforma y sostiene a partir de las necesidades, deseos y obsesiones de quienes afirman haberla conocido. Lo que ciertamente no podemos hacer es acotar la anécdota a la resolución

³ Marco Denevi, "Intimidades de Rosaura", *La Nación*, 5 de febrero de 1995.

del crimen. Pues si bien la intriga se organiza según el recorrido de esa pesquisa policial, centrar el interés en quién mató a la mujer sería como limitar la clave al "Mac Guffin" hitchcockiano o resumir en "Rosebud" el sentido de *El ciudadano*. En todo caso, la investigación policial que se propone tiene interés y relevancia como estrategia narrativa; como andamiaje articulador y compendiador de los relatos menores que son los testimonios de los personajes que declaran ante el inspector de la policía.

Concretamente, la estructura de *Rosaura a las diez* se compone de cuatro testimonios⁴. Son cuatro *flashbacks* ensamblados alrededor de un enigma: Rosaura. Los tres primeros remiten a las exposiciones que Doña Milagros (dueña de la pensión "La Madrileña"), David Réguel (uno de los pensionistas) y Camilo Canegato (sospechoso de haber matado a la mujer) hacen ante la policía. En cuarto lugar, como en *Rashomon*, se presenta como posible y última garantía de verdad el testimonio del muerto⁵. Aparece entonces – justificada por una carta – la versión de María Correa, la mujer asesinada en quien los pensionistas de "La Madrileña" creyeron / quisieron ver a Rosaura. Como ya dijimos, cada uno de ellos asume una perspectiva y un recorte diferente de los hechos. Sin embargo, como en el film japonés, ninguno de ellos logra resolver por sí solo el crimen motor de la investigación. Revisemos ahora uno por uno.

"¡QUÉ IDILIO TAN A LA ANTIGUA!" (RELATO 1)

El testimonio de Doña Milagros, tal vez por ser el primero, es el más extenso y detallado de todos. Espontánea, locuaz y vivaracha, hace una narración lineal de lo acontecido sin ahorrarse de dar su opinión ni de hacer comentarios sentenciosos. En plano medio,

⁴ En la novela original se ofrece un quinto testimonio, el de la Señorita Eufrosia Morales, pensionista de "La Madrileña".

⁵ En *Rashomon* el relato del hombre asesinado es mediatizado por la invocación de una hechicera.

sentada frente a un escritorio (luego sabremos que está declarando), comienza diciendo:

Todo esto comenzó, señor mío, hará unos seis meses, aquella mañana en que el cartero trajo un sobre rosa con un detestable perfume a violetas. O quizá no, quizá será mejor que diga que empezó hace doce años, cuando vino a vivir a mi honrada casa un huésped que confesó ser pintor y estar solo en el mundo.

Corte directo a la puerta de "La Madrileña" e inicio del *flashback*. Tras un par de breves escenas que describen la llegada de Camilo Canegato a la pensión y su trato afectuoso con las tres hijas de la mujer, una elipsis de doce años salta hasta la llegada de la primera carta. Una a una las cartas con "perfume a violetas" continúan llegando hasta que, envalentonada con una autoridad casi maternal, Doña Milagros exige a su "pequeñín y rubicundo" pensionista que le hable de Rosaura. Se inserta aquí el relato de Camilo. *Flashback* adentro del *flashback*. El tono costumbrista y llano de la narración de Doña Milagros da paso a la ampulosidad melodramática que de la mano de Camilo irrumpe a borbotones. Cuenta que conoció a Rosaura cuando lo contrataron para pintar su retrato. Joven, bella, rica y aristocrática pero acosada por un celoso control paterno (que la obliga a tener la compañía vigilante de una tía durante las sesiones de pintura) y por un novio impuesto, ella sólo encuentra alivio en su relación secreta con el pintor. Por fin, los chismes, los cuchicheos y las conjeturas de los habitantes de la pensión cobran cuerpo en una versión, la de Camilo. Una versión que, por otra parte, responde sobradamente a las exigencias del género (triángulo amoroso, diferencias de clase, oposición familiar). Apenas concluye el *flashback*, satisfecha porque la historia de amor de su pensionista cumplió con sus expectativas, Doña Milagros ataca: "¡Ay, Don Canegato! ¡Don Canegato! ¡Qué idilio tan a la antigua! No como los

romances de ahora"⁶. Las cartas que siguen anuncian el fin de esa relación. El trabajo está terminado y ya no hay excusas para volver a aquella casa. A qué volver, "ella es tan rica.... yo soy tan pobre", se lamenta Camilo descorazonado. Finalmente, una noche (a las diez, como reza el título), Rosaura aparece en "La Madrileña". Eufórica y hospitalaria, Doña Milagros la recibe y en pocos días organiza todo para el casamiento. En la madrugada de la noche de bodas, los gritos de David Réguel enteran a toda la pensión de que "Camilo mató a Rosaura".

"¡CAMILO MATÓ A ROSAURA!" (RELATO 2)

David Réguel es un estudiante de abogacía, soberbio y jactancioso que, como los otros pensionistas, ha seguido de cerca la relación entre Camilo y Rosaura. Excitado por el crimen, inicia su declaración asegurando no sólo que Camilo mató a Rosaura sino, además, que él tenía prevista esa muerte. Y, lo que en el final del relato anterior era una tragedia, en éste resulta un enigma por resolver.

Su *flashback*, que se remonta a la llegada de Rosaura a la pensión, ofrece la imagen de una muchacha asustadiza, amenazada, temerosa. Camilo, en cambio, parece un ser malévolo y perverso: "Camilo mostraba más que un rostro sorprendido, furioso [...] [en sus ojos había] un fulgor de odio, de desesperación". Soslayando algunos hechos y deteniéndose en otros, Réguel resume el itinerario descrito antes por Doña Milagros hasta llegar al crimen. La voz en *off* por momentos emerge y el estilo directo se alterna con el estilo indirecto. Pesquisas, conjeturas, deducciones (siempre erróneas y tamizadas por el amor que siente hacia la muchacha) lo llevan a pensar que Camilo sedujo y abandonó a Rosaura:

El canalla se había aprovechado de su soledad, de su inocencia. Y, una vez seducida, sin valor para revelarle al padre la forma en que

⁶ Luego, en el tercer testimonio, cuando Camilo Canegato declara ante el inspector Baigorri, se descubre que este *flashback* es falso.

había aprovechado las lecciones de pintura, la dejó a solas con su desgracia.[...] Yo te protegeré. Te protegeré de él, de los demás y de vos misma.

Después de la boda, el pensionista devenido en detective sigue a la pareja hasta el hotel (que resulta ser uno sórdido de la zona de Retiro, y no el que tenían previsto en el Centro). Al poco tiempo, Camilo sale corriendo hacia la calle. Réguel entra y descubre en la habitación a la mujer muerta.

Entre los dos primeros y los dos últimos relatos hay un *impasse* determinado por la visita del inspector Baigorri a la mansión del viudo, el supuesto padre de Rosaura. Esta escena que no está en la novela aparece, no obstante, contenida en la declaración de Canegato. Allí, como en el film, queda a las claras que existe la gran casona, existe el viudo rico, y existe un cuadro de mujer restaurado por Camilo. Pero este hombre no tiene hijas ni tampoco conoce a Rosaura⁷. La deducción final de Baigorri ("Rosaura es una mistificación") hace el enlace con el testimonio siguiente.

"UNA MISTIFICACIÓN, NO. UN SUEÑO, UNA FANTASÍA" (RELATO 3)

El escenario no es, como en los anteriores, el de una oficina policial sino una celda. Tampoco se trata de una abierta declaración de los hechos sino más bien de un interrogatorio⁸. En el comienzo, se sortea una larga conversación que en la novela Baigorri y Canegato sostienen sobre el rol del arte y el valor de la pintura, para entrar de lleno en el tema de Rosaura: "Es una invención mía. Yo le di forma, un rostro". Entrecortado por las preguntas y cuestionamientos del policía, Camilo recuerda cuando vio al pensionista Hernández besar a Matilde, la hija mayor de Doña Milagros; el

⁷ Que sea Mario Soffici quien encarna al viudo millonario no es un dato menor pues, con su intervención se desenmascara la mentira de Canegato y se da una vuelta de tuerca a la trama.

⁸ En la novela, este capítulo se titula "Conversación con el asesino".

comentario de Coretti acerca de las mujeres⁹ y como fue que planeó inventar a Rosaura. Para que Matilde se entere de que andaba en amores se enviaría cartas y para que piense que Rosaura era hermosa haría un retrato según la foto de una mujer que tenía entre sus cosas. "Otros sueñan que son millonarios, yo soñé que una mujer me amaba", se justifica.

Esta primera parte del *flashback* – plagado de elipsis – es lineal y tiene una función explicativa. A partir de que Rosaura se corporiza (con la llegada de la joven a la pensión), el sueño se transforma en pesadilla. "Lo que ocurrió después de aquel momento, ya no lo recuerdo", dice Camilo. Las escenas se agolpan en una sucesión de imágenes que van desde la llegada de Rosaura a "La Madrileña" hasta la noche de bodas en la habitación del hotel "La Media Luna", de Retiro. Para intensificar la confusión del personaje, durante esta segunda parte del *flashback* se sobreimprimen círculos blancos que se forman y desvanecen en pantalla. Mientras que en la banda sonora, se pasa a primer plano la música y se acallan las voces. Cuando Camilo reacciona de "la pesadilla" tiene sus manos en el cuello de la mujer y está a punto de estrangularla, pero no lo hace. Sale corriendo de la habitación y al llegar a la puerta del hotel se topa con Réguel.

Al término del *flashback*, Baigorri le pregunta por una carta mencionada en su relato y que, al parecer, alguien le robó a la muerta¹⁰.

⁹ Coretti, pensionista de "La Madrileña", dice al grupo reunido en torno a la mesa del comedor: "Las mujeres se parecen a las gallinas. Vea, en un gallinero hay tirado un pedazo de comida, nadie lo quiere. Basta que a una se le ocurra picotearlo, ya también todas las demás lo quieren".

¹⁰ En la novela, el dato de la carta es aportado por el testimonio de la Señorita Eufrasia (Capítulo IV: "Extracto de la declaración espontánea (según la propia declarante) confidencial de la señorita Eufrasia Morales").

"Y AQUÍ COMIENZA, TÍA, LO QUE DESEABA CONTARLE"¹¹
(RELATO 4)

En la cuarta y última parte, Elsa, la mucama de "La Madrileña", entrega a Baigorri la carta que Rosaura dejó a medio escribir y que estaba dirigida a su tía. Un primer plano de las hojas arrugadas descubre una escritura insegura y "desmañada"¹² mientras la voz en *off* de la muchacha empalma con las imágenes del *flashback*. Igual que en el testimonio de Doña Milagros, aquí se dan las circunstancias que anteceden a la llegada de la mujer a la pensión. Sin embargo, el abanico de hechos que se narran en éste no guarda relación con los descritos en los testimonios anteriores. La supuesta Rosaura, que tampoco es Marta Correga (como figura en su documento falso) sino María Correa, acaba de salir de la cárcel tras cumplir una condena de cinco años. Sola, hambrienta y cansada, vaga por los suburbios hasta llegar adonde vive "la Iris", una prostituta que la entrega a su *cafísho* (en quien reconocemos al dueño del hotel "La Media Luna") para *empupilarla*. Personajes lúmpenes y ambientes marginales contrastan con la familiaridad cotidiana de "La Madrileña" y sus variopintos habitantes; así como María contrasta con el imaginario que ellos se construyeron de Rosaura. Por último, la muchacha escapa y vuelve a vagar hasta bien entrada la noche:

Y fue allí, tía, cuando me acordé de golpe. Casi grité su nombre: Camilo Canegato. Se acuerda de aquel infeliz de la pensión "La Madrileña" que venía a visitarme todos los jueves y que yo le sacaba

¹¹ En la novela esta frase, al igual que el resto de la carta, aparece escrita con errores ortográficos ("Y aquí comiensa, tia, lo que deseaba contarle").

¹² La imagen de la carta encaja en todo con la descripción que de ella se hace en la novela: "Renglones en desorden, como una colérica invasión de hormigas, ennegrecen totalmente el papel. La letra es pequeña y desmañada y, según el testimonio de varias personas, no guarda ninguna analogía o semejanza con la que, conforme esas mismas personas recuerdan, lucían las perfumadas epístolas de Rosaura" (Marco Denevi, *Rosaura a las diez*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1995, p. 179).

la plata que quería. Ese, que usted para entusiasmarlo le regaló una foto mía [...] Él me ayudaría con algunos pesos para volverme a mi provincia. (Voz *off*: María Correa)

El testimonio cierra con la llegada de María (Rosaura) a la pensión "La Madrileña". Doña Milagros y los demás salen a su encuentro gritando "¡Rosaura!".

*

* *

Cada uno de estos relatos son, en definitiva, reescrituras de un mismo texto. En cada caso se propone, según la mirada (idiosincrasia, deseos y frustraciones) de quien relata los hechos, un estilo escritural y un verosímil ficcional distinto. Éste es un hallazgo del film, es decir, de la adaptación cinematográfica. Pues si en la novela se describe a los personajes a través del lenguaje que utilizan, en el texto de Soffici, además, se los escudriña psicológicamente a través de los universos que conciben. Esta espesa mediación del personaje que relata supone también una estrategia narrativa mayor: por un lado, atempera el ánimo del espectador introduciéndolo sutilmente en la cómoda transparencia del cine clásico y en el terreno seguro y reglado del género (relatos 1 y 2). Por otro, esos relatos, pseudo-mundos autónomos que se suceden y confrontan unos a otros, imponen un esfuerzo de composición y de reordenamiento constante en el proceso de lectura.

Así, en el relato de Doña Milagros se suceden la escritura neutra de la comedia costumbrista (planos generales, transiciones por corte directo, luz equilibrada) con el artificio y la grandilocuencia del melodrama argentino de la primera mitad de los años cincuenta (arpas y violines en la música de fondo, primeros planos, figura recortada por el contraluz) en el (sub)*flashback* de Camilo. En lo iconográfico, la remisión al género se completa con la casona del barrio de Belgrano, la gran escalera central, los imponentes ventanales, los cortinados, las arcadas y la referencia gótica al cuadro de una mujer

bella y joven que ha muerto hace tiempo. Al respecto Abel Posadas señala:

Si en el texto de Denevi la imaginería tenía su correlato en ciertos viejos radioteatros de los años 40 – no 50 –, Soffici se encargó muy bien de burlarse no sólo de sí mismo en varios de los films en los que dirigió a Zully Moreno sino también de sus colegas¹³.

El modo escritural que se adopta en el relato de David Réguel, en cambio, es enfático, heterogéneo. Con encuadres pronunciados y fotografía contrastada se registra el seguimiento nocturno hasta "La Media Luna". Un estilo plástico e iconográfico que recuerda al policial norteamericano de fines de los años cuarenta; así como Réguel, solitario, justiciero, rememora a la figura del detective privado. Pero la mirada sobre este personaje es irónica, distante, burlona. Sus razonamientos y deducciones (que en la novela abundan en el uso de latinismos y figuras tomadas del Derecho Romano) dan cuenta de un ser obsesivo y pedante. Por su incondicional apoyo y protección a una mujer que ni siquiera conoce, tiene algo de la caballerosidad romántica del Philip Marlowe de Raymond Chandler. Por su presuntuosidad y soberbia intelectual, tiene mucho del Gervasio Montenegro que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares crearon en *Seis problemas para Don Isidro Parodi*¹⁴.

En el relato de Camilo Canegato, como ya señalamos, hay dos partes bien diferenciadas. La primera (guiada por las preguntas de Baigorri) conserva un tono neutro, es fluida y tiene homogeneidad narrativa. La segunda se plantea desde la subjetividad del personaje-narrador, un ser alienado, trastornado por la llegada de la mujer. Para Camilo, ella es una intrusa, una usurpadora, una profanadora de sueños. Rosaura-María Correa es la obra que se vuelve contra el

¹³ Abel Posadas, "Rosaura a las Diez", *Film*, n° 15, agosto-septiembre, 1995.

¹⁴ *Seis problemas para Don Isidro Parodi* es un volumen de relatos policiales que J. L. Borges y A. Bioy Casares firmaron con el seudónimo de Bustos Domecq y que fue publicado por primera vez en 1942.

creador; es la pesadilla, lo siniestro. Su presencia desgarrar el ordenado mundo de Camilo. Objetos distorsionados, encuadres aberrantes, pronunciados contrapicados, desproporción de los cuerpos y planos yuxtapuestos – que débilmente hilvanan la cronología pautada en los relatos anteriores – manifiestan su punto de vista en registro expresionista. A continuación, la carta de María Correa contrapone un estilo realista. El apunte social, la concepción determinista del medio y el itinerario inexorable hacia la muerte, que enlazan elípticamente este relato con el de *Barrio gris* (1954, también de Soffici) proponen, a su vez, ejes de identificación diferentes a los de los otros.

Queda por revisar la escena que es punto de engarce de los cuatro testimonios: la llegada de la joven a la pensión. Un momento que, además, aparece en el prólogo (antes de los títulos de crédito) y oficia de epílogo en el final del último relato. Hay, no obstante, diferencias sustanciales en estas cinco *llegadas*. Los relatos 1º a 3º presentan la escena desde el interior de "La Madrileña". En el primero, se descompone el espacio en una serie de planos que dan cuenta del lugar que ocupa y del campo de visión que tiene cada personaje desde el momento en que suena el timbre hasta que Rosaura entra en el comedor de la pensión. Si bien la escena se focaliza en Doña Milagros (voz que testimonia), las presencias de la señorita Eufrosia y de la mucama que abre la puerta también están subrayadas. En la diacronía del film, ésta funciona como una escena de referencia para las *llegadas* en los relatos que siguen. En el relato 2º, por ejemplo, se evita repetir la escena de la puerta. Así, para Reguel, la llegada de Rosaura importa desde el momento en que, acompañada por Doña Milagros y los otros, atraviesa el patio y enfrenta a Canegato en el comedor. En tanto que para Camilo (relato 3), entre el sonar del timbre y la imagen de la mujer – en plano medio tras las rejas del patio –, sólo media la ira y la impotencia en primer plano.

En el prólogo y el final, la cámara en el exterior (en una sola toma) acompaña a la joven que llega:

[Campanadas – Una mujer entra en cuadro de espaldas a la cámara en P.A. – *Travelling* de acompañamiento en avance hacia un portal, en un cartel lateral se lee "*Pensión «La Madrileña». Se alquilan cuartos con pensión*" – P.M. la mujer toca el timbre /composición interna/ la mucama abre la puerta, desde el interior, Doña Milagros y los otros salen a su encuentro gritando: "¡¡¡Rosaura!!!"]¹⁵

En el epílogo, esta escena termina con las palabras en *off* de María Correa en la carta a su tía: "Y aquí comienza, tía, lo que deseaba contarle". A continuación, se cierra la puerta. Un final que remite al punto de partida y, al mismo tiempo, lo resignifica. Pues, a estas alturas, ya no es Rosaura la que llega. Es María Correa. Una mujer que con infinito cuidado se mete / metió / meterá en la piel de un fantasma para salvar su propio pellejo, y acata / acató / acatará dócilmente lo que se espera de ella. *Escena primaria* de las otras, el prólogo está enmascarado en cada una de las *versiones* que se narran. Desde esta perspectiva, todo el film puede leerse como el *contraplano* de la imagen inicial de la mujer (a la que no vemos el rostro) llegando a "La Madrileña". Luego, la reite-ración de este plano en el final salva al film de caer en la trama policíaca que se cierra con el esclarecimiento del crimen.

¿UN FILM DE ESTUDIO?

A primera vista, *Rosaura a las diez* es un film de estudio. Mejor dicho, de Argentina Sono Film. Tiene la opulencia visual del AlexScope, la inconfundible música de Tito Ribero, los actores de siempre, los mismos técnicos; en suma, el *sello* – en el sentido de "impronta" – del estudio. Una huella que se lee en la puesta en escena claustrofóbica y ordenada típica del film de estudio; en la amaquetada escenografía del valenciano Gori Muñoz y la contenida fotografía de Aníbal González Paz (con un estilo que dista mucho

¹⁵ Este prólogo sólo existe en el film. La novela comienza con el testimonio de Doña Milagros.

del anguloso y contrastado que desarrollará en los años siguientes junto a Torre Nilsson).

Sin embargo, en *Rosaura a las diez* hay también una modalización de esos elementos. Un sutil trabajo de apropiación y reacomodamiento en función de las necesidades del guión y los intereses expresivos de Soffici. Por ejemplo, ¿era el formato AlexScope una marca de espectacularidad de la industria o una opción escénica? Si observamos atentamente las escenas en el patio de "La Madrileña", con puertas laterales que se abren y cierran, personajes que espían tras los visillos, otros que cruzan distraídamente o se acercan a propósito de la llegada de una carta, notaremos una naturalización del espacio y, al mismo tiempo, una amplia libertad para segmentarlo y focalizar situaciones mediante la iluminación y los contrastes escenográficos. Del mismo modo, podemos decir también que los actores seleccionados eran integrantes del *staff* industrial con un buen nivel de popularidad. Pero ninguno de ellos era una estrella en el momento de hacer esta película. Eran segundos actores o actores de reparto, a los que Soffici les cambió el rol que venían interpretando y con el que el público los identificaba. Los sacó de texto y les asignó una nueva imagen: Susana Campos (Rosaura - María Correa) había trabajado en comedias y films románticos¹⁶; Alberto Dalbes (David Réguel) estaba fijado en la memoria popular como el galán de Lolita Torres, en una saga de comedias musicales¹⁷. Más difícil fue dar con la actriz indicada para encarnar a la castiza Doña Milagros, así que – en su caso – Soffici saltó el cerco del estudio y contrató a María Luisa Robledo, una actriz de teatro que había hecho unas pocas y pequeñas participaciones en el cine¹⁸. Pero, la osadía mayor, sindudas, fue la de pensar en Juan Verdaguer para el perso-

¹⁶ *La niña del gato* (Román Viñoly Barreto, 1952), *¡Ue... paisano!* (Manuel Romero, 1953), *Amor a primera vista* (Leo Fleider, 1955), entre otras.

¹⁷ *La mejor del colegio* (1953), *La edad del amor* (1954), *Más pobre que una laucha* (1954), las tres dirigidas por Julio Saraceni.

¹⁸ *Los hijos del otro* (Catrano Catrani, 1946), *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948), *Mi noche triste* (Lucas Demare, 1951).

naje de Camilo Canegato. Un cómico que había aparecido en un par de comedias musicales¹⁹ y al que le costó convencer para que aceptara este personaje dramático²⁰. Verdaguer recuerda su impresión cuando le enviaron la novela:

Cuando empecé a leerla en la primera página le agregué cinco chistes, de entrada, porque pensé que era un aburrimiento, en la segunda puse más chistes y así una más. Yo creía que era una cosa cómica y cuando llegué a la mitad del libro entendí que era una novela dramática, que no era para hacer una película cómica sino un drama. Lo llamé por teléfono a mi agente y le dije: "vos te equivocaste de libro o de actor, porque esto no es para mí. Esto es un drama, una cosa que yo no sé hacer o nunca hice"²¹.

Una modalización similar se plantea con el diseño de la puesta en escena. Pues, en vez de disimular la manufactura del estudio, Soffici optó por redimensionarla. Así, en los relatos 1° y 2° (no en el último, que está tomado la mayor parte en exteriores) se observa una fuerte exacerbación de las convenciones del cine de género de la época. Hay allí un juego de cajas chinas: la puesta en escena de cada relato se manifiesta como la materialización del imaginario del personaje-narrador; y éste, a su vez, se objetiva según el imaginario, no del espectador de *Rosaura a las diez*, sino del frequentador del género al que remite el relato. Así, valiéndose de su experiencia,

¹⁹ Locuras, tiros y mambo (Leo Fleider, 1951), *Estrellas de Buenos Aires* (Kurt Land, 1956).

²⁰ Cuando Soffici convoca a Verdaguer, el cómico estaba trabajando en México: "Me insistió [mi agente] con que Soffici creía que yo lo podía hacer y le dije que me tenían cansado y que cómo sabían que lo podía hacer. Me llamó de nuevo mi representante y me dijo que la producción de Soffici me pagaba el pasaje de ida y vuelta, me daba el sueldo por los seis meses que duraba la filmación de la película funcionara o no para el papel y si al mes o dos meses de empezado el rodaje yo creía que no lo podía hacer me dejaba ir sin rebajarme nada de lo estipulado. Ahí me convenció" (Hugo Vega: Entrevista a Juan Verdaguer, en VV.AA., *Nuestros Actores*, Buenos Aires, Del Jilguero, 2000, pág. 202).

²¹ Hugo Vega, *op. cit.*, pág. 203.

Soffici aprovechó los recursos del aparato de producción que le ofrecía el estudio, del mismo modo que asumió las convenciones del cine clásico, para manipularlos y trastocarlos. En este sentido, y retomando lo que señalamos en el inicio, *Rosaura a las diez* es un producto de la industria, lo que no significa que sea un producto industrial.

La película tuvo un excelente reconocimiento de la crítica y fue finalista por el Premio al Mejor Guión en el Festival de Cannes de 1958²². La joven camada de cineastas — que en esos años comenzaba a formarse en el cortometraje — reconoció y valoró sus hallazgos considerándola, además, como a uno de los pocos antecedentes de la *Generación del 60*. Pese a ello, las inquietudes narrativas esbozadas en *Rosaura a las diez* no tuvieron epígonos²³.

Diana PALADINO

Universidad de Buenos Aires

²² Según Marco Denevi: "A último momento Italia, excluida de todas las distinciones protestó y la *Rosaura* de Soffici tuvo que cederle el lugar a una película de Pietro Germi" (Marco Denevi, *op. cit.*).

²³ El otro cine de Soffici, el de la línea social y testimonial de films como *Kilómetro 111* (1938) y *Prisioneros de la tierra* (1939), se continuó, de algún modo, en la obra de los cineastas Lautaro Murúa, José Martínez Suárez, Fernando Birri y Leonardo Favio.

