laFuga

Itinerancias de la mirada y la escucha en Ostende (Laura Citarella, 2011)

Por Julia Kratje

Tags | **Cine contemporáneo | cine independiente | Afecto | Género, mujeres | Paisaje sonoro | Estética - Filosofía | Argentina**

Julia Kratje se doctoró en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del CONICET y del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género de la UBA. Se desempeña como profesora de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en la Universidad Nacional de Rosario (UNR).Es autora de Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino (Eudeba, 2019, Primer Premio del Concurso Investiga Cultura). Es editora y ha participado como ensayista en los volúmenes colectivos: Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo (La cebra, 2020), El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg (con Marcela Visconti, INCAA, 2020), De cuerpo entero. Debates feministas y campo cultural en Argentina 1960-1980 (con María Laura Rosa y Tania Diz, Waldhuter, 2021), ReFocus. The films of Lucrecia Martel (con Natalia Christofoletti Barrenha y Paul Merchant, Edinburgh University Press, 2022), El cine de Lucrecia Martel (con Natalia Christofoletti Barrenha y Paul Merchant, FutuRöck, 2025). Resumen: Este artículo se propone indagar la elaboración de la mirada y de la escucha en Ostende (Laura Citarella, 2011). La figura del voyeur, como señala Giuliana Bruno en Atlas of Emotion, se transforma en voyageur. Siguiendo esta línea, Ostende se puede indagar como una especie de travelogue que pone en el foco del espacio playero la experiencia de un viaje que no sólo involucra el desmantelamiento del cuerpo femenino históricamente confinado a la pasividad, sino que destaca la potencia de la fantasía y de la curiosidad, que entremezclan realidad y ficción. Un deseo de ver, un deseo de conocer, un deseo de narración ponen en escena el placer de investigar los matices de la percepción ordinaria, sugiriendo instancias de escape a la oposición –recurrente en los cines clásicos y comerciales– entre la mirada masculina activa y la feminidad como espectáculo.

Las razones de un viaje son a menudo imprevistas: escapar de la rutina, conocer, liberarse, huir, respirar. La alianza comercial entre empresas de turismo y medios de comunicación ha incrementado en nombre de la publicidad esta lista: Laura, la protagonista de *Ostende* (Laura Citarella, 2011), gana un premio en un concurso de radio, que consiste en cuatro días de alojamiento en el Viejo Hotel Ostende, ubicado en la ciudad balnearia de la costa argentina, fuera de la temporada de veraneo.

La película abre dos caminos entrelazados. Por un lado, el del ocio: los rituales del descanso y las pequeñas rutinas vacacionales en un ambiente monocorde. Por el otro, el de la intriga: enigmas levemente inquietantes que parecen dispuestos a surgir en las situaciones menos pensadas. La oscilación de estos dos universos pone también en escena diferentes maneras de pensar el cine. El argumento varía entre la comedia y el *suspense*, en una dirección evidentemente hitchcockiana. El histórico enclave turístico en donde Laura se aloja abre paso a la intriga que actúa como desencadenante precisamente allí donde *nada* demasiado llamativo parece destinado a suceder: tres huéspedes del hotel, un "viejo", una "rubia" y una "morocha", tal como ella los identifica, despiertan una especie de afán detectivesco.

La *opera prima* de Laura Citarella ilumina una cuestión central para explorar el cine desde perspectivas feministas: el problema del punto de vista y la focalización, de la *mirada* y de la *escucha*, a partir de las figuraciones de la curiosidad, la fantasía, la maquinación, que devienen, en palabras de Gilles Deleuze y Felix Guattari (1993), estados de una "fabulación creadora". Esta construcción disloca la oposición –recurrente en los cines clásicos y comerciales, tal como ha sido criticada por teóricas y cineastas desde la década del setenta (cf. Mulvey, 2007; de Lauretis, 1992; Doane, 1991)– entre mirada masculina activa y feminidad como espectáculo. La mirada curiosa, *indiscreta*, de la protagonista impulsa un deseo de ver y de escuchar, un deseo de conocer y un deseo de ficción, cuya condición de posibilidad es el tiempo de ocio.

El paisaje de la playa se presenta como una zona-límite, ubicada *entre* el continente y el océano, entremedio de cultura y naturaleza. Escenario de horizontes infinitos, de límites desdibujados, que

extienden una temporalidad difuminada de la métrica corriente, la playa se despliega como un lugar *in-between*, espacio de pura circulación, abierto a diversos encuentros, ritmos e intimidades. Si el sistema de la mirada organizado por el cine narrativo convencional, como ha señalado en su conocido ensayo Laura Mulvey (2007), está basado en la cosificación del cuerpo femenino, la playa habilita una expansión notable de las posibilidades del *voyeur*, tal como exponen numerosas producciones del *mainstream.* [1]

Dentro de un conjunto de filmes que podemos situar en la estela del fenómeno cultural del Nuevo Cine Argentino, la playa ha sido ficcionalizada como *locus* que no sólo es *amoenus*, fuente de placeres y diversiones, como sucede en *Como pasan las horas* (Inés de Oliveira Cézar, 2005), *Una novia errante* (Ana Katz, 2006), *El premio* (Paula Markovitch, 2011), *Escenas en el mar*, *15 días en la playa* y *El paseo* (Flavia de la Fuente, 2012, 2013 y 2014), *Forastero* (Lucía Ferreyra, 2015), entre otras. Con antecedentes en *Piel de verano* (1961) de Leopoldo Torre Nilsson, ambientado en Punta del Este en un verano casi otoñal, y *Los jóvenes viejos* (1962) de Rodolfo Kuhn, film en el que tres amigos consumidos por el tedio viajan un fin de semana invernal a Mar del Plata, las películas sobre viajes a localidades balnearias fuera de temporada y el emplazamiento en antiguos hoteles monumentales que devinieron ruinosos son revisitados desde distintos ángulos. En esta diversificada "corriente" alternativa al cine comercial, la figura del *voyeur*, como señala Giuliana Bruno (2002), se transforma en *voyageur*. Siguiendo esta línea, *Ostende* se puede indagar como una especie de *travelogue* que pone en el foco del espacio playero la experiencia del viaje como una forma de ocio "creativo", desplazado del tiempo álgido de la temporada turística y su *ritnornello* de rituales consagrados al abombamiento.

A los fines de explorar algunas derivas de la viajera, en este artículo realizo un análisis de *Ostende* tomando en consideración los procedimientos audiovisuales que definen las figuraciones del deseo en las escenas de comicidad y de *suspense*. Me interesa explorar cómo el espacio "*in-between*" privilegiado por el film (el de la playa y el hotel), el tiempo de ocio al margen de la temporada alta y la proliferación de pausas, intervalos, dilataciones –característicos del cine moderno– definen el ritmo de la propia ficción. En este sentido, mi hipótesis es que *Ostende* disloca el reparto sexual de la mirada del cine convencional al amplificar la atmósfera afectiva como posibilidad de una fabulación creadora. [2]

Vacaciones fuera de temporada

"Pensar el arte de las imágenes en movimiento es pensar en primer lugar la relación entre dos movimientos: el desarrollo visual de las imágenes propio del cine y el proceso de despliegue y disipación de las apariencias que caracteriza en términos más generales el arte de las intrigas narrativas. En la tradición occidental, el segundo estuvo bajo el dominio de la lógica aristotélica de la inversión. Esa lógica hace de la intriga un encadenamiento de acciones que parece tener cierta significación y conducir a cierto fin. Pero ese encadenamiento conduce a un punto donde las expectativas sufren una desmentida: la ligazón de las causas produce un efecto muy distinto del que parecía deducirse de ellas; el saber se convierte en ignorancia y la ignorancia en saber, el éxito muda en desastre o la desdicha en felicidad. ¿Cómo puede el desarrollo visual de las imágenes ensamblar con esta lógica de develamiento de la verdad de las apariencias?"

Jacques Rancière, *Las distancias del cine*

La verdad de las apariencias: he ahí la pulsión del voyeur, el misterio de las ficciones, el impulso sensual del viaje. La película de Citarella convierte estos estímulos insondables en una pregunta por el deseo de ficción.

La focalización se posiciona en un lugar cercano a los recorridos de la mirada y la escucha de la protagonista, pero con autonomía para crear disyunciones y enrarecimientos. Los puntos de vista y de escucha combinan el registro objetivo con el subjetivo de manera inestable y lúdica, en una zona indecisa entre lo real y lo imaginario. A lo largo del film, los planos subjetivos y semi-subjetivos intensifican el universo de afectos y percepciones del personaje principal.

Por un lado, el uso del fuera de foco enuncia los pasajes entre el estado "normal", la vida rutinaria de las vacaciones, y las historias extraordinarias que pueden aflorar. Las imágenes desenfocadas, tal como aparecen en las secuencias en las que Laura espía por la ventana, introducen el clima de *suspense* que va creciendo a medida que pasan los días. La impronta subjetiva se dirige a explorar "ese fecundo, variado y ambicioso campo de la ficción que se alimenta de irrealidades", tal como ha sido escrito en la novela policial *Los que aman, odian* (1946) de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares.

Por otro lado, desde la auricularización interna, la película vuelve a los espectadores partícipes, cómplices y acompañantes de la protagonista. En el comienzo del film, un epígrafe aparece sobre el fondo oscuro de la pantalla: "Bien despacito, ir sintiendo toda la Tierra rodar". El texto proviene de la frase introductoria de "Tarde em Itapuã", la canción que Vinicius de Moraes y Toquinho compusieron juntos "en una tarde de total vagabundaje por esta maravillosa playa de Bahía", como relata Vinicius, que Laura escucha a través de sus auriculares. "Tarde em Itapuã" revela un estado de cosas que tanto el film como la música comparten: el ocio es la condición de posibilidad de la ficción.

En el presente del film de Citarella, un siglo después de la construcción del Viejo Hotel Ostende –emprendida a partir de un proyecto urbanístico impulsado por belgas que buscaban reproducir en la costa atlántica los modelos de balnearios europeos–, la elegancia se vuelve añeja, el lujo queda limitado al *spa*, la temporada baja se llena de contingentes de jubilados. Sin embargo, la monumentalidad austera del hotel conserva la atmósfera enigmática del enclave turístico recreado por Ocampo y Bioy Casares: el "Hotel Nuevo Ostende" situado en "Bosque del Mar", "ese nuevo balneario que habíamos descubierto los más refinados entusiastas de la vida junto a la naturaleza." (2016, p.9)

La enormidad del hotel contrasta con la ausencia de huéspedes. Los espacios vacíos aumentan el volumen de los ruidos. En el pasillo, cuando sale de su cuarto, Laura escucha gemidos y ruidos de resortes de colchón que provienen de la habitación contigua: rasgos de la intimidad precaria del espacio hotelero. La amplitud de los ambientes desiertos favorece la apertura de la imaginación. El viaje también pone de relieve la ruptura de los marcos cotidianos, amplificando la sensibilidad de la protagonista: la itinerancia es disparadora de búsquedas que escapan a toda predicción. Como dice Beatriz Sarlo, el salto fuera de programa es "un shock que desordena lo previsible, rompe el cálculo y, de pronto, abre una grieta donde aparece lo inesperado" (2014, p.15). La atención de Laura aparece concentrada en los pocos personajes que se mueven a su alrededor: por la ventana de la habitación que da a la pileta, la protagonista ve un hombre y dos mujeres que toman sol, *whisky* y se bañan. La presencia de esta suerte de *mènage à trois* le resulta sospechosa. Durante su estadía, se dedica a espiar y perseguirlos por el hotel y los alrededores.

En lugar de estar aburrida por la falta de distracción, sus vivencias solitarias estimulan un deseo de ficción estrechamente vinculado al deseo de narración, que Teresa de Lauretis explora en *Alicia ya no* siguiendo la conocida formulación de Roland Barthes: "la narración es internacional, transhistórica, transcultural: sencillamente está allí, como la vida misma" (en de Lauretis, 1992, p.166). La subjetividad, en este sentido, se constituye en la relación entre la narración y el deseo.

Figuras del deseo: comicidad, ***suspense*****, maquinación**

Ostende intercala momentos de humor, como pausas o instancias de descanso, inspiradas en el "maestro del suspenso". Como en Hitchcock, la focalización subjetiva es la posición enunciativa que prevalece. A través del poder ilimitado del ensamblaje y la yuxtaposición de imágenes visuales y sonoras vinculadas a la imaginación de la protagonista, nos convertimos, junto con ella, en espectadores de la intriga, así como de su trastienda. Tal como introduce la canción de Vinicius y Toquinho, en el origen de la obra se sitúa la narración de una historia. El sentido del humor aparece, sobre todo, como indico a continuación, en los diálogos, la música ambiental y los *ringtones*.

El diálogo de Laura con las recepcionistas del hotel está elaborado por medio de estrategias discursivas humorísticas, basadas en una amplificación paródica de escenas habituales del *check-in* (problemas con las reservas y asignaciones de las habitaciones, información rutinaria de bienvenida). Los diálogos siguen vetas del ridículo y el disparate: por ejemplo, en lugar de números, los cuartos del hotel están clasificados según las letras del abecedario. No se trata de una elaboración coherente, ya que en otros momentos del film se pueden ver carteles indicativos y llaveros con los números de las

habitaciones. De esta manera, se pone de relieve el sinsentido que encierra la arbitrariedad del nombre propio o la motivación del apodo asignado.

Laura va a la playa desierta, sobrevolada por un viento descomunal (que, no obstante, es típico de nuestras costas), acarreando una silla de mimbre. Se sienta frente al mar, se saca la musculosa, se pone a tomar sol, pero segundos después vuelve a abrigarse. La arena que vuela ostensiblemente, las ráfagas que son ensordecedoras, la expulsan en seguida. El film esboza un guiño de complicidad con el espectador que puede reconocer, en este pasaje burlón, su propia experiencia de fastidio con la tempestad imprevisible de las playas argentinas. El montaje cobra protagonismo: en una escena subsiguiente, el cielo azul y ventoso cambia por la quietud incitante de una tormenta en puertas, donde paradójicamente la playa inhóspita aparece colmada de gente. Con relación a la construcción climática, otro elemento humorístico del film es la música ambiental brasilera que suena en el Viejo Hotel Ostende. Como sucede en otros filmes contemporáneos, [3] "Brasil" aparece como el horizonte ideal según un imaginario de playas que, debido a su latitud, el mar argentino jamás podrá alcanzar, aunque intente evocar el estado de ánimo a través de "la música brasilera". [4]

Además de las conversaciones y la música ambiental, la película hace intervenir la comicidad revistiendo de personalidad al timbre del teléfono celular de la protagonista: "*Suspicious mind*", la canción popularizada por Elvis Presley en 1969 ("*We're caught in a trap, I can't walk out…*"), tiene un doble efecto: por el significado de la letra, señala de manera juguetona la idea de una trampa; por la voz y la melodía, contraría el clima de suspenso. Como un *gag* ligero, que condensa eficacia y efectividad en su aparición fugaz pero reiterada, el timbre del teléfono se repite tres veces a lo largo de la película. La repetición, elemento clave del humor, tiene también una relevancia para la progresión climática. El otro *ringtone* que se escucha es el del celular del "viejo": una secuencia electrónica de intervalos ascendentes (fa-do, fa#-do#), cuya tensión inherente a la sucesión de notas desde las tónicas hacia las dominantes se incrementa por la repetición de la serie. El uso humorístico de los sonidos de los *ringtones* contribuye al establecimiento y la dosificación de las instancias de tensión y distensión. Es un aspecto, desde el punto de vista de la trama principal, inesencial, tangencial, pero decisivo para perfilar el ritmo de la narrativa.

El ingreso a la zona de *suspense* se figura por medio de la banda sonora y de la fotografía. La música, de un estilo contemporáneo, en tonalidades menores, despliega disonancias e intervalos de semitonos, séptimas y dominantes no resueltos, que acrecientan la tensión por su imprevisibilidad; el predominio de anacrusas, contratiempos y contrapuntos, así como el marcado contraste de las intensidades provocan sensaciones de peligro. El timbre de las cuerdas pulsadas según un esquema rítmico que no sigue un *tempo* estable, sino que se acelera o retarda de forma aleatoria, aumenta el clima de nerviosismo, que se enrarece por el uso de sintetizadores electrónicos. Los ecos y las repeticiones *ad libitum* son tan elocuentes como los silencios para la construcción del estado de ánimo. La composición acústica incorpora un elemento de música concreta: el sonido de pájaros amenazadores. Este sonido no aparece como redundancia, mera duplicación de lo que se ve, sino que es un componente específico del fuera de campo. En este punto, una anécdota sobre las aves desorientadas que "el viejo" le había contado a Laura en el restaurante cobra una nueva dimensión: el ruido de los trinos agresivos, cada vez más numerosos y cada vez más violentos, recuerda la inminencia de los gorriones, las gaviotas y los cuervos de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963, Alfred Hitchcock).

Movida por una incontrolable curiosidad, Laura va en busca de la historia que le permita aclarar sus sospechas. Una elaboración enunciativa detallista crea el clima apto para el desarrollo de la pasión detectivesca: sentada en la reposera, divisa, a su izquierda, al "viejo" discutiendo con "la morocha", mientras que, a su derecha, ve un grupo de jubilados chapoteando en la pileta. El contraste entre el "potencial de interés" de cada escena resulta innegable. La fuerza persuasiva de la imagen de la enigmática pareja se impone. Los ve atravesar un jardín tupido y empieza a seguirlos por los caminos de arena hasta una plaza con juegos infantiles. Se esconde detrás de unas plantas para poder espiarlos sin que la descubran. La construcción visual de esta escena de asechanza se realiza por medio de bloques de sensaciones y mezclas ópticas: la protagonista aparece enfocada, mientras que el fondo hacia el que se dirige, que incluye paisaje y personajes, está desenfocado, delineado apenas como un juego de sombras espectrales y coloridas que se mueven por el espacio de un cuadro *impresionista*: en lugar de proyectar los sentimientos en la escenografía, rasgo típico del expresionismo, la película construye estados de ánimo por los juegos de la cámara, los encuadres subjetivos y los primeros

planos. El cuerpo de Laura, cuando está próximo a una rotonda arbolada, también se mete en el ambiente del fuera de foco. "Penetramos en una turbia claridad, que parecía desprovista de fondo y de cielo, entre ráfagas y espirales de arena, en un mundo vacío y abstracto, donde los objetos se habían disgregado, donde el aire era casi macizo, áspero, ardiente, doloroso", dice el narrador de *Los que aman, odian*, cuya descripción se ajusta bastante bien a esta escena de *Ostende*.

De esta manera, el film intercala, como si fuera una trenza de dos vetas, la comedia, presente en los rituales del turismo, trabajados a partir del humor, y el *suspense*, que toma como punto de partida la disponibilidad subjetiva que habilita el tiempo de ocio (la vacación, la vacancia: "estados *de potencia* frágiles y al mismo tiempo prometedores que prologan y preparan los pequeños grandes incidentes", como escribe Alan Pauls) para derivar hacia la proliferación de pistas y sospechas que van perfilando una ficción autónoma. El paisaje de la playa, los médanos, el cielo, el mar está sensorial y sensiblemente aumentado, en el sentido de que hay una retórica "fotogénica" (cf. Epstein, 2014) y "audiogénica" (para usar un neologismo que permita hacer referencia al ambiente audioperceptivo) en la construcción del espacio. Los diferentes niveles sensitivos que traman la película se presentan como capas atmosféricas, destellos de luces y sonidos que van superponiéndose y acomodándose a la curiosidad de la protagonista.

Como en los films *Todos mienten* (2009) y *Viola* (2012) de Matías Piñeiro, en *Ostende* es el personaje femenino quien va al encuentro del relato, puesto que es capaz de figurarlo, promoverlo, *engendrarlo*. Para Laura, el deseo de ver y de escuchar, que perfila un deseo de conocer, pone de manifiesto el *placer* de investigar. Esta curiosidad se despliega como una forma autónoma que disloca la oposición binaria entre la mirada masculina activa y la feminidad como espectáculo. ¿Se trata de una especie de voyeurismo femenino o feminista? Esta es una pregunta que el film deja abierta.

La curiosidad se delinea como una "fabulación creadora", posibilitada por el tiempo dedicado al descanso y la contemplación, que se conecta con el espectador movilizando también su interés por mirar y escuchar. De este modo, el film propone una identificación con la mirada misma (en un sentido amplio, que abarca sensaciones, afectos y perceptos, no sólo visuales). Esta visión, o mejor dicho: *videncia* –en el sentido de "alguien que deviene", como indican Deleuze y Guattari (1993, p.172)–, no ejerce poder sobre el personaje, es decir, sobre la mujer construida como objeto de deseo, sino sobre todas las imágenes, que se relacionan con el poder de *interrogar* más que de poseer. Problematiza la visión (¿podemos confiar en el ojo que mira?) y la audición (¿podemos confiar en el oído que escucha?). Si la curiosidad, desde Platón, es una pasión teórica por excelencia que concede privilegio a la visión en cuanto vía de acceso al objeto de conocimiento (cf. Parret, 1995), la subjetividad de Laura no implica una centralidad de la visión que *objetiva* y aleja, sino que se articula con el sentido de la escucha que *afecta*.

Pausas y digresiones: el ocio de la narración

Así como la playa es un espacio entremedio, de transición, que habilita la emergencia del *suspense* desde un fondo de ocio capaz de disolver todas las formas del tiempo productivo y reproductivo, la cadena de eventos narrativos tiende a desligarse de los enlaces causales que buscan conservar en equilibrio la "energía" del film. Si la unidad característica del cine clásico en su espectáculo narrativo está dada por una economía de espacios y acciones (un equilibrio entre los planos del comienzo y el final, una banda de sonido estable, unos encuadres simétricos, un balance rítmico de las escenas), según expone Stephen Heath (1981) en el análisis de la escena de *Sospecha* (*Suspicion*, 1941, Alfred Hitchcock) que esconde una mirada *obstinadamente desviada* hacia una imagen inquietante, el ordenamiento rígido, controlable y repetitivo puede verse alterado por la introducción de elementos de la diégesis que no tienen, en apariencia, ninguna *razón de ser*: aislados, inútiles, sin embargo pueden resultar perturbadores para el espacio narrativo coherente y homogéneo. Distraen la atención de las acciones dominantes, interrumpen la sensación del *continuum* espacial, producen desorientación. [5]

En *Ostende*, la dimensión espacio-temporal está configurada por *intervalos* que se abren paso entre los límites de las ficciones de unidad, por la proliferación de momentos improductivos, tiempos muertos,

imágenes en las que la narración "pierde" el control estricto del tiempo. En la película es posible identificar diferentes niveles de dislocación: en el nivel del plano, la interrupción de la continuidad de mirada (masculina) y objeto (cuerpo femenino) desarticula las relaciones de poder que definen el sistema de la mirada del cine hegemónico; en el nivel de la trama de acontecimientos, las pausas en la cadena de producción interrumpen la dirección progresiva: el film se despoja de las reglas estrictas de los géneros discursivos y ofrece pistas que combinan diferentes géneros (comedia, *suspense*, ciencia ficción, *thriller*, novela de espionaje). La proliferación de escenas climáticas sustraídas de acciones que generen un avance se aleja radicalmente de las formas de la detención escopofílico-fetichista. Se trata de un devenir de la sensación: el cuerpo de Laura se entrega al mundo y la película pone en escena esta inmanencia a través de los sentidos entrelazados de la vista y el oído, que favorecen las texturas afectivas por sobre los aspectos informativos del argumento.

Ostende despliega su apuesta estética y política en la posibilidad de acelerar o retardar el tiempo, ampliar o reducir el espacio, hacer coincidir o separar la mirada y la acción, enlazar o desarticular el antes y el después, lo interior y lo exterior. Las conversaciones y las narraciones, que brindan información mínima sobre la biografía de los personajes, crean un tiempo liberado de las acciones encadenadas.

Antes que un relato sobre eventos, el film se despliega como un dispositivo capaz de generar historias y de exponerse a sí mismo, al tiempo que muestra aquello que produce, de manera que cada una de sus derivas pueda verse como una de las posibilidades de un sistema de revelaciones que, desde el comienzo, las excede. [6]

A partir de las músicas y los sonidos que la protagonista aísla del entorno, del contraste entre figuras y fondos, focos y desenfoques, de las conversaciones y de las historias que se narran oralmente, la película entrega pistas al espectador. No están dirigidas a develar el enigma que Laura inventa o descubre, precisamente porque no importa saber si sus sospechas son verdaderas o falsas: siguiendo las huellas, podemos formular hipótesis que se encaminan, más bien, a satisfacer una especie de placer intertextual y transgenérico (un "sello" estilístico de la productora de cine El Pampero).

Mapas afectivos

Ostende pone en escena la capacidad de mostrar con imágenes y sonidos lo que las palabras dicen, su potencia visual e impresión sensible. El *texto* visual se presenta en su condición fundamentalmente *textural*. Hay tres niveles textuales que despliegan un *enrarecimiento progresivo*.

Primero, una historia que, en sentido literal, no vemos representada, dada la transmisión de saber netamente oral. En este *primer nivel textual*, Laura escucha una historia que el mozo del balneario imaginó para una especie de *road movie* sombría, que puede leerse como una alegoría del cine. El auto funcionaría como metáfora de la cámara; los personajes inmóviles serían una caricatura de los espectadores, cuyas sensaciones transcurren en la escabrosa interioridad subjetiva a la que, en efecto, no se tiene acceso. Este guión en el que un hombre solitario se encuentra rodeado de cosas hostiles se conecta con el dominio de los sueños en sus sucesiones de formas extrañas, casi de pesadillas.

El *segundo nivel textual* que la película pone en escena es el relato que la protagonista elabora a partir de sus observaciones y escuchas furtivas. El film incorpora estas capas de sentido como versiones múltiples y contradictorias. Como indica Jonathan Flatley a partir de la noción de "*affective mapping*" (2008, p.78), la manera de trazar itinerarios se ve afectada por la dimensión emocional. Esto no significa que sean mapas completamente inventados. El recorrido de la narración incorpora un rango heterogéneo de intenciones, creencias, deseos, humores que se ven inquietados por el entorno. En este plano textual, la protagonista está posicionada en el lugar de autoridad respecto a la visión y el discurso. Si, como afirma Kaja Silverman respecto al cine narrativo predominante, "*she is spoken even when she seems to be in control of her own speech*" (1984, p.134), en *Ostende* la voz femenina, encarnada en el cuerpo de Laura, no se restringe a la reproducción de discursos, sino que se desenvuelve en su capacidad de narrar y, así, permite que afloren experiencias comunicables, capaces de ser escuchadas y transmitidas de boca en boca: es la fuente de la que se sirve la ficción para poner en juego una narración. Se trata de una combinación de dos actitudes: el cuerpo en movimiento, propenso a percibir las intensidades nuevas brindadas por el viaje (experiencia dada por de la lejanía del espacio

habitual); el cuerpo detenido, en estado de distensión, receptivo a las elucubraciones propiciadas por la contemplación del entorno (experiencia dada por la lejanía del tiempo de la vida cotidiana).

Al final de las vacaciones, una vez que Laura se toma el taxi para volver a la terminal de ómnibus, las últimas secuencias del film constituyen un *tercer nivel textual* que confirma las sospechas de la "teoría" detectada por Laura: los cuerpos de los personajes se mueven por los médanos, y cuando son cubiertos por el decorado natural de los arbustos la cámara se traslada para volver a su búsqueda. Las dos mujeres caminan por la playa, dejando al "viejo" atrás, hasta que él saca un arma y les dispara; después se retira del cuadro. Los cuerpos de "la rubia" y de "la morocha" quedan tirados sobre la arena. ¿Se trata de una enunciación no subjetiva o de la representación de la imaginación de la protagonista? ¿Estamos acaso, como en una espiral, ante la evidencia de la fuerza creativa de la ficción? La escena del final excluye el registro lingüístico: es netamente visual y sonora; expone la ilegibilidad de la imagen, aquello que escapa al lenguaje y la narrativa: se trata de una extracción destilada de *lo propiamente fílmico o cinematográfico* (cf. Barthes, 2014). Esta tercera dimensión de la textualidad se despliega en una zona que Rosmary Jackson (1986, p.17) define como "paraxial": "El mundo imaginario no es enteramente 'real' (objeto), ni enteramente 'irreal' (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos. Este posicionamiento paraxial determina muchos de los rasgos semánticos y estructurales de la narrativa fantástica: los medios de que se vale para establecer su 'realidad' son inicialmente miméticos ('realistas', que presentan 'objetivamente' un mundo de 'objetos'), pero luego cambian a otro modo que parecería ser maravilloso ('no-realista', que representa aparentes imposibilidades), si no fuera por su base inicial establecida en lo 'real'." En efecto, la secuencia final se puede comprender como el producto de una actividad disolvente que re-crea lo real y revela sus arbitrariedades.

La mirada indiscreta

Según Jacques Aumont y Michel Marie (2006, p.115), "para alcanzar su intención emocional, Hitchcock cultiva una forma fílmica en la que el tema (*a fortioti* la historia, nunca esencial) está sometido a la puesta en escena; el realismo fotográfico-analógico, consubstancial al film, debe estar sometido sin embargo a la imagen; finalmente, el instrumento esencial del cineasta, que determina todos los otros, es el montaje." Esta teoría hitchcockiana de la imagen pondera el trabajo del encuadre para la construcción del clima emocional (en sintonía con el efecto Kulechov). [7] La película de Citarella contrae, dilata, disminuye, aumenta las intensidades en el tiempo, e inviste al paisaje de la playa de cualidades dramáticas. La mirada indiscreta de Laura, junto a una escucha selectiva, traman un camino de intriga: el vínculo entre "el viejo" y las jóvenes provoca en la protagonista una creciente incertidumbre. La observación insistente y fascinada del triángulo "amoroso" actúa como elemento desestabilizador.

En *Rear Window* (1954), el film de Hitchcock sobre el *voyeur*, el protagonista, fotoperiodista, está en silla de ruedas con la pierna quebrada: su invalidez circunstancial es la que dispara el voyeurismo y lo convierte, como dice la enfermera Stella, en un "mirón de escaparates". "¿Creés que lo considero recreación?", le objeta. "Estás mirando un mundo secreto y privado. Todos hacen cosas en la intimidad que no pueden explicar en público", le dice su colega. La transposición libre de esta historia por parte de Citarella introduce importantes modificaciones argumentales desde una perspectiva feminista: la mujer viajera –que no está postrada, encerrada en una habitación– es quien impulsa el afán investigativo, no sólo a partir de lo que ve, sino especialmente de lo que escucha: Laura no curiosea porque está inmóvil, sino que es la movilidad aquello que la convierte en *voyageur*, para retomar la expresión de Giuliana Bruno. A diferencia de Lisa Caroll, la novia interpretada por Grace Kelly, que participa activamente de la aventura detectivesca reivindicando su "intuición femenina" para el descubrimiento de pistas clave, el novio de Laura no se conmueve por el relato cuando ella le cuenta sus elucubraciones; incluso le resta importancia. En la revelación de la historia de espionaje, que actualiza la concepción del didactismo hitchcockiano destinado a informar y formar al espectador, además de detective, Laura se figura como *heroína*. En cambio, la construcción del personaje del novio, "que trabaja en el INCAA", es irónica: como un evadido de la ropa, tiene puesta la remera al revés, indicio de esnobismo o, simplemente, falta de preocupación por la imagen. Laura le cuenta sus impresiones y averiguaciones, pero él permanece incrédulo, callado, sin manifestar capacidad de ficcionalización o poder intervenir en la creación de hipótesis para la historia. [8]

Ostende comparte con *La ventana indiscreta* la tópica del amor, el sexo, el deseo y la violencia. Los dos asesinatos, sin embargo, despliegan un final sórdido, que se nos muestra a gran distancia y, con ello, se elimina la posibilidad de tener una empatía con las víctimas. [9] Como dice Pauls respecto a la franqueza y a la transparencia de la playa: "Todo está ahí, desplegado, explícito: lo que se ve es lo que hay. Estamos en el imperio de lo visible; no hay dobles fondos donde esconderse ni margen para secretos. Los enigmas no caben en la lógica de la playa. Si la arena y el mar a pleno sol pueden servir de escenario para un crimen, no será sin duda el crimen encriptado del género policial, que reclama un investigador que lo descifre, sino el crimen idiota, insensato, absolutamente exterior –el que comete Mersault en *El extranjero*, por ejemplo–, que sólo exige un espectador capaz de contemplarlo perplejo." (2006, p.39) En efecto, cuando concluyen los créditos, un ciclista atraviesa el plano circulando de izquierda a derecha por la orilla: los cuerpos de las mujeres tirados sobre la arena no llaman su atención, o quizás no los alcanza a ver. Los espectadores somos los únicos testigos de la violencia y de la impunidad con la que "el viejo" se retira de la escena, tras los disparos.

El film modela las intensidades emocionales del espectador desplazando la identificación con los personajes en peligro: "la rubia" y "la morocha", dos categorías muy propias del cine de Hitchcock, como, por ejemplo, en *Los pájaros*; pero, a la inversa que en Hitchcock, la sorpresa del final arrebata al espectador; el *suspense*, por el contrario, busca ponerlo "del lado de la película", según Jacques Aumont (2004, p.108), como una especie de codirector que espera el acontecimiento y lo hace resonar con intensidad. O bien, se podría pensar que el principio de "contaminación emocional" del *suspense* hitchcockiano se despliega recién al final, incluso tras los créditos: la percepción del espectador se transforma después de que la atmósfera se tiñe, literal y metafóricamente, de negro. En este caso, lo inesperado de la conclusión constituye, en palabras de Hitchcock, "la sal de la anécdota" (en Truffaut, 2007, p.61), como quisiera exponer a continuación, para terminar este ensayo.

La imagen diletante. Palabras finales

Siguiendo a Jacques Rancière (2012), en los films de Hitchcock el movimiento de las imágenes y la revelación de una verdad oculta de las apariencias están unidos de manera ejemplar, en conformidad con el modelo aristotélico de la acción que suscita y defrauda las expectativas del espectador. Al principio de *Ostende*, el dispositivo visual parece estar al servicio del juego de la fabulación creadora. En un segundo tiempo, se entrega a su desvelamiento. En este sentido, en la primera parte, la puesta en escena está determinada por la captura de una mirada y de una escucha: Laura percibe a la mujer que entra llorando al restaurante del hotel, el mismo personaje que al día siguiente discute con "el viejo" al costado de la pileta. Estas pequeñas acciones son la cifra de un secreto que despierta una inquietud manifiesta en la mirada fascinada por investigar lo que sucede entre los personajes. El final de la película hace coincidir las sospechas de Laura con la revelación del presunto plan de asesinato. Como dice Rancière, "la fascinación visual llevada a su extremo conduce a la revelación de la maquinación intelectual." (2012, p.27)

El número de personajes reducido a los componentes mínimos, como una suerte de núcleo básico de la intriga, facilita la exposición *destilada* del *ejercicio* de elaboración del *suspense*, como una maquinaria artística perfectamente calibrada. Sin embargo, la exactitud del guión aristotélico de la intriga con peripecia y reconocimiento, según indica Rancière a partir de las observaciones de Deleuze sobre Hitchcock, esconde una falla, indicio de la crisis de la imagen movimiento. Hitchcock inventa el cine de la "imagen mental", una "sobreimagen" que encuadra a todas las demás. Esta imagen conduce a la revelación de una imagen tiempo, en la que el personaje se sumerge en la contemplación, que implica una forma de pasividad necesaria para el éxito de la maquinación, pero que a la vez permite superarla en cuanto tal: se trata de la actitud de fascinación de Laura por el trío de huéspedes. La fascinación aparece orquestada mediante un juego constante de apariciones y desapariciones de los personajes, así como por la alternancia de aceleración y ralentización del ritmo que hilvana el movimiento de la trama.

El flujo de la narrativa está punteado por dos escenas de revelación: primero, Laura devela la sospecha al espectador cuando enuncia verbalmente lo que finalmente sucede (lo que llamé "segundo nivel textual"). La intervención del personaje contradice, con este gesto hitchcockiano, la perfección de la intriga al explicarnos la verdad, en lugar de permitirnos descubrirla con los otros personajes.

Segundo, la explicitación de la fabulación (“tercer nivel textual”), que podría referir a la maquinación detectivesca –de Laura, y de la misma película– en la escena final.

En los planos del final, el sonido del ambiente enlaza las secuencias desde que la protagonista se va hasta que aparecen los tres personajes misteriosos. El plano móvil también establece la continuidad entre los eventos. Sin embargo, la clave está en el montaje del “clima”: el día soleado cambia repentinamente por un cielo tormentoso durante los minutos del desenlace. La duración del relato es, en esta escena, superior a la de la historia: la dilatación prolonga el *suspense*. Si, desde el movimiento de la cámara y la banda de sonido se establece una continuidad, la *Stimmung* del plano fijo del final (que dura siete minutos y medio) destaca la potencia de la ficción, que otorga una preeminencia al ambiente: el cielo de repente cargado de nubes se va oscureciendo paulatinamente. Hasta que concluyen los créditos, el vestido blanco de “la rubia” asesinada permanece como un punto imborrable por el fundido a negro del cuadro: como si se tratara de una evidencia que busca, pese a todo, como un inmenso calderón, persistir en nuestras retinas. Volviendo al principio de este análisis, el uso del gerundio en el epígrafe (en lugar de la frase de Vinicius: “parece que sentimos…”, el film enuncia: “Bien despacito, *sintiendo* toda la Tierra rodar”) se podría pensar como un indicio de la duración que busca continuarse, como el sonido incesante del mar y la espuma todavía clara de las olas que rompen contra la orilla en el dilatado plano del final.

Se podría creer que el espectador, en la última escena, posee un saber mayor que los personajes. Sin embargo, la autonomía de la cámara en los minutos finales del film, según otra clave de lectura posible, no está completamente desvinculada de la protagonista. La fabulación, fundamental para el acto artístico, crea materia visible y audible. Hay, en este sentido, una continuidad entre lo perceptible del mundo real y lo perceptible de los mundos imaginarios de Laura.

La vida en el balneario, los tiempos vacíos de los rituales vacacionales, se revelan como un cronotopo paradójico: por un lado, el ocio es la condición de posibilidad de la imaginación; por otro, desarma la propia intriga al convertirla en una forma enunciativamente “ociosa”. Esos intervalos de tiempo libre en espacios de tránsito y descanso (el hotel y la playa) provocan la fabulación. Estamos ante una circularidad: el *suspense* es aplacado por el contexto de ocio, pero, al ser la condición que posibilita que aflore la curiosidad, el ocio es a la vez disparador de intrigas.

Las vacaciones fuera de temporada que Laura pasa en Ostende, en lugar de producirle aburrimiento, despiertan su curiosidad. Las experiencias solitarias estimulan un deseo de ficción que el film despliega por medio de una fotografía impresionista, una música disonante, una construcción, en resumidas cuentas, de la atmósfera de *suspense* que no escatima destellos de humor. De esta manera, la película altera el reparto de la mirada (la protagonista es el sujeto activo que impulsa la maquinación) e incorpora momentos ociosos en los que la trama parece extraviarse. La poética del film toma distancia de los rígidos encadenamientos del cine industrial para abrirse a diferentes *juegos* textuales y perceptivos.

Por medio del *pathos*, la atmósfera de *suspense* despliega su potencia estética en la posibilidad de acelerar o retardar el tiempo, ampliar o reducir el espacio, hacer coincidir o separar la mirada y la acción. Las tonalidades insólitas matizan un viaje que transcurre también como una aventura en el tiempo. Como escribe Deleuze, “el devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten uno al otro.” (1997, p.94) En el film de Citarella, el juego de texturas y de niveles textuales se dispersa en una zona indeterminada entre lo real y lo imaginario, marcada por el propio ritmo de la ficción.

Bibliografía

Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.

Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca.

Barthes, R. (2014). El tercer sentido. En *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.

Böhme, G. (2000). Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics, *Soundscape*, 1 (1). (pp.14-18).

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.

de Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.

Deleuze, G. (1997). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. y Guattari F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Doane, M. A.(1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.

Doane, M. A.(2012). *La emergencia del tiempo cinemático. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Cendeac.

Flatley, J. (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the politics of Modernism*. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University.

Gumbrecht, H. U.(2012). *Atmosphere, Mood, Stimmung*. EEUU: Standford University.

Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión.* Buenos Aires: Catálogos.

Mulvey, L. (2007). El placer visual y el cine narrativo. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.

Ocampo, S. y Bioy Casares, A. (2016). *Los que aman, odian*. Buenos Aires: Emecé.

Parret, H. (1995). *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

Pauls, Alan (2006). *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.

Sarlo, B. (2014). El salto de programa. En *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*. Buenos Aires: Seix Barral.

Silverman, K. (1984). Dis-Embodying the Female Voice. En M. A. Doane, P. Mellencamp y L. Williams (Eds.). *Re-vision. Essays in feminist film criticism*. Los Ángeles: The American Film Institute.

Tröhler, M. (2012). Einleitung. Filmische Atmosphären-eine Annëherung. En Ph. Brunner, J. Schweinitz y M. Tröhler (Comps.). *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren Verlag.

Truffaut, F. (2007). *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires: Alianza.

Notas

1

La bikini blanca que luce Ursula Andress en la primera película de la saga de James Bond, *El satánico Dr. No* (*Dr. No*, Terence Young, 1962), subastada en 2015 a 65.000 euros, es un caso emblemático de la fascinación por las mujeres en la playa, que podríamos pensar, tal vez, como una nueva forma del mirar placentero que se proyecta sobre el cuerpo cuando es presentado como objeto de exhibición para producir impacto visual y erótico: la bikini introduce nuevas tonalidades a ese *leitmotiv* del espectáculo, de las *pinups* al *striptease*, de los números de baile y canto a la interrupción del flujo de la diégesis que acontece, en este caso, cuando un cuerpo escultural, bronceado, encendido por las olas,

irrumpe saliendo del mar. Este nuevo paisaje para la contemplación implica no sólo un reposicionamiento sino también una potencial perturbación de la mirada frente al cuerpo desnudo en el escenario de la playa, como sucede en la novela *Palomar* (1983) de Italo Calvino, cuando el señor Palomar, hombre discreto, mientras camina por una playa solitaria encuentra ante sus ojos "los senos descubiertos" de una joven recostada al sol. De hecho, la hipótesis de Alan Pauls, en *La vida descalzo* (2006) va en esta dirección: la playa no nos fascina por lo que irradia sino por todas las imágenes que, pese a su "castidad icónica", por la propia neutralidad de su superficie proyectiva es capaz de irradiar. De un tiempo a esta parte, la circulación de miradas en el espacio ventajoso de la playa no tiene solamente por objeto de representación a las mujeres, como se narra en "El hombre sirena" (2009) de Samanta Schweblin.

2

Me baso en la noción de *Stimmung*, entendida como paisaje sonoro, clima físico, tonalidad afectiva (cf. Böhme, 2000; Gumbrecht, 2012; Tröhler, 2012), para delimitar las escenas relevantes del film en cuanto a las figuraciones de la protagonista como sujeto deseante.

3

Por ejemplo, *Copacabana* (Marc Fitoussi, 2010), película musicalizada con canciones de Chico Buarque, Jorgen Ben, Astrud Gilberto y Marcos Valle, en la que la protagonista, interpretada por Isabelle Huppert, vende "tiempos compartidos" en Oostende, un balneario de la costa del Mar del Norte en la provincia belga de Flandes, a los veraneantes que quieran aprovechar el promedio de dos semanas al año de sol. Sin embargo, en sus sueños diurnos, ella se imagina paseando por la costanera de Río de Janeiro. Con derivas también humorísticas, en *Una novia errante* (2006), la protagonista, interpretada por Ana Katz, la directora de la película, expone su perspectiva de la vida eufórica, relajada y ociosa como englobante del estilo de vida de "los brasileros", que se hace eco del imaginario de ociosidad de la "*cidade maravilhosa*" ("vamos, nos tiramos en la playa, tomamos *caipirinha*, no hacemos nada, está buenísimo", dice). En la canción del final, la película incorpora con ritmo de bossa nova una teatralización risible de este mito entonada en "portuñol", que juega a la imitación de la hibridez de las lenguas a partir de la extracción de sus automatismos.

4

Una evocación similar, que recurre a la designación por generalización que tiene por objeto a "la música brasilera", sucede en una escena clave de *Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, 1946, Alfred Hitchcock), durante la fiesta de casamiento de Alicia (Ingrid Bergman), colaboradora de los servicios de inteligencia de Estados Unidos, y Alexander Sebastian, un jerarca nazi que se esconde en Río de Janeiro: como excusa para conseguir pruebas en contra suyo Alicia dice que va a pedirle a la orquesta que toque un poco de "música brasilera", ya que sólo estaban ejecutando valses (la música clásica de fondo, sin embargo, no se modifica porque ella se va con su amante –Cary Grant– a cumplir la misión de espionaje en la bodega del sótano de la mansión).

5

Como indica Mary Ann Doane (2012), la tecnología del cine industrial es compatible con una concepción de la temporalidad acorde a la época de la reproductibilidad mecánica, que se caracteriza por su predictibilidad. La tecnología presupone una visión lineal y teleológica de la historia, acorde a una concepción temporal que no admite la posibilidad de los tiempos muertos. El taylorismo es una de las manifestaciones más extremas del impacto de la máquina en el tiempo subjetivamente experimentado.

6

Se trata de una forma artística común a un conjunto de obras teatrales y fílmicas contemporáneas, como *El pasado es un animal grotesco* (2010-2013) y *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* (estrenada en 2015) de Mariano Pensotti, *Historias extraordinarias* (2008) y *La flor* (2017) de Mariano Llinás. *Ostende* se inscribe en esta línea, pero sin apelar al maximalismo y la desmesura de la extensión, sino a partir de un minimalismo basado en la proliferación de *Stimmungen*. De hecho, originalmente la película de Citarella fue concebida como cortometraje.

7

Sobre el *raccord* de mirada en Hitchcock, el propio director señaló, a propósito de *La ventana indiscreta* (1954): "Tomamos nosotros un primer plano de James Stewart. Mira por la ventana y ve un perrito que bajan al patio en el cesto; volvemos a Stewart, que sonríe. Ahora, en lugar del perrito que baja en el cesto, presentamos a una muchacha desnuda que se retuerce ante su ventana abierta; se vuelve a colocar el mismo primer plano de James Stewart sonriendo y, ahora, ¡es un viejo crápula!" (en Truffaut, 2007, p.187)

8

Cuando el mozo le pregunta a Laura por el concurso de radio, ella dice que no salió al aire. Él consulta si fue su novio quien respondió el cuestionario sobre unas plantas. Laura, con timidez, dice que sí, y luego relata que su familia es dueña de un vivero, de lo que se infiere que la ganadora del juego ha sido ella, a través de la voz *prestada* de su pareja: con este giro, el novio se presenta como un sujeto "hablado por" Laura.

9

Los crímenes en la playa traen reminiscencias de *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, 1931), la penúltima obra de la etapa inglesa de Hitchcock. El film se inicia en la playa, donde Robert Tisdall encuentra el cuerpo sin vida de una joven. Corre en busca de ayuda, pero dos muchachas lo ven y, creyendo que es el asesino, lo denuncian ante la policía. Robert se ve obligado a huir, a pesar de su inocencia, en un desesperado intento de probar que no es culpable.

Como citar: Kratje, J. (2017). Itinerancias de la mirada y la escucha en Ostende (Laura Citarella, 2011), *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/itinerancias-de-la-mirada-y-la-escucha-en-ostende-laura-citarella-2011/852