

Ficciones de viaje, nomadismo y retorno en *Ana y los otros* (de Celina Murga) y *Una novia errante* (Ana Katz)

por Julia Kratje*

Resumen: El presente ensayo indaga las figuraciones del nomadismo en films de dos directoras argentinas contemporáneas: *Ana y los otros* (Celina Murga, 2003) y *Una novia errante* (Ana Katz, 2007). El interés por estas obras reside en la posibilidad de enfocar las experiencias del desplazamiento por escenarios abiertos, a partir de la potencia del cine de transformar la relación entre género y espacio. El propósito central es analizar la puesta en escena del viaje teniendo en cuenta sus diferentes rasgos estilísticos y temáticos, prestando atención tanto a las imágenes como al mundo sonoro. A la vez, se exploran los imaginarios socioculturales que esculpen los trayectos de las protagonistas.

Palabras clave: Género, nomadismo, mujeres, cine argentino contemporáneo

Abstract: This essay focuses on nomadic figurations in films by two contemporary Argentine directors: Celina Murga's *Ana y los otros* (2003) and Ana Katz's *Una novia errante* (2007). These movies explore the experience of displacement in open environments, underscoring the power of film to transform the relationship between gender and space. The objective is to analyze the staging of travel taking into account stylistic and thematic features, as well as imagery and sound, and especially, the social imaginary inscribed by the journeys of the respective female protagonists.

Key words: Gender, nomadism, women, contemporary Argentine cinema

El presente trabajo obtuvo el primer lugar en el 4° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por ASAECA y el 30° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2015. El jurado estuvo compuesto por Marina Moguillansky, Pedro Sorrentino y Maximiliano de la Puente.

1. Introducción. Aproximaciones a la figura de la paseante

Este ensayo indaga figuraciones del nomadismo en films de dos directoras argentinas contemporáneas: *Ana y los otros* (2003) de Celina Murga y *Una novia errante* (2007) de Ana Katz¹. Mi interés por estas obras reside en la posibilidad de enfocar las experiencias del desplazamiento por escenarios abiertos, a partir de la potencia del cine de transformar la relación entre género y espacio². El propósito central es analizar la puesta en escena del viaje, teniendo en cuenta sus diferentes rasgos estilísticos y temáticos, así como explorar los imaginarios socioculturales que esculpen los trayectos de las protagonistas. La hipótesis es que los films de Murga y de Katz no se limitan a un movimiento des-privatizador (espiar la esfera íntima), sino que extienden el ámbito público más allá de los confines trazados por la división de esferas sociales, a partir de la formalización de una *mirada viajera*, cuyo movimiento delinea un proceso de apropiación topográfica.

Desde comienzos del siglo XX, la ampliación de la esfera del ocio habilitó para las mujeres un mayor acceso al espacio público. ¿Qué sucede con los desplazamientos de la paseante, en una trama urbana donde todavía impera el privilegio del *flâneur*? Para ello, focalizo el movimiento de las protagonistas de *Ana y los otros* y *Una novia errante* a través de distintos paisajes visuales y sonoros, que configuran un verdadero teatro de subjetivación alrededor de los espacios de la feminidad. Las películas presentan una mirada sensible a la construcción de un punto de vista del viaje que permite, por un lado, arriesgar

¹ El contenido de la versión original, presentada en el Cuarto Concurso de Ensayos sobre Cine y Audiovisual "Domingo Di Núbila", ha sido modificado a los fines de la presente publicación.

² Respecto a la categoría de "espacio", es preciso considerar la distinción fenomenológica entre *lugar* y *espacio*. Un *lugar* ordena determinados elementos según relaciones de coexistencia, bajo la ley del sitio propio para cada uno, que dispone una configuración estable de posiciones. En cambio, el *espacio* es un cruzamiento temporario y polivalente de movi- lidades. Como afirma de Certeau, siguiendo a Merleau-Ponty, "*el espacio es un lugar practicado*" (1996: 129). Con relación a ello, la noción de "género" permite focalizar los procesos socioculturales que condicionan las posiciones de las mujeres en determinadas situaciones históricas y de iluminar los intersticios en los que oponen resistencia.

una lectura sobre la figura de la paseante, y, por otro, ofrecer una reflexión sobre la dimensión nómada de la fascinación cinematográfica, que toma en cuenta los films de Murga y de Katz desde una política de la mirada enlazada a las experiencias del viaje y los placeres involucrados en la instancia espectral. En tanto posiciones que operan no sólo en el nivel de lo representado, sino que resultan de los modos de ver, la demarcación de una organización social de la mirada constituye una línea pertinente para analizar las políticas sexuales involucradas. En estos films, como me ocuparé de exponer, la movilización de la mirada se produce por una forma *desapegada* del placer cinematográfico.

Barthes escribe:

Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la Mujer quien forma la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta; las Hilanderas, los Cantos de tejedoras dicen a la vez la inmovilidad (por el ronroneo del Torno de hilar) y la ausencia (a lo lejos, ritmos de viaje, marejadas, cabalgatas) (2009: 55).

El nomadismo, en efecto, es una forma de vida históricamente vedada para las mujeres: la racionalización de la actividad sexual aspira a su sedentarización.

En el contexto moderno de formación de la “ciudad espectacular”, que encarna nuevas formas de habitar el espacio público, emerge una figura emblemática: el *flâneur*. Caminante sin rumbo, apasionado por las multitudes, como lo describe Baudelaire en “El pintor de la vida moderna” (1863), el *flâneur* simboliza la libertad de movimiento posibilitada por un ejercicio de la mirada que observa al entorno desde un resguardado anonimato. “El amante de la vida hace de todo el mundo su familia”, imagina Baudelaire. Este *gentleman* es,

para Benjamin, el primer sujeto en experimentar el espacio de la metrópolis como una morada abierta.

Ahora bien, como sostiene Pollock siguiendo el planteo de Wolff en “*The Invisible Flâneuse*” (1985), “el *flâneur* es un tipo exclusivamente masculino que funciona dentro de la matriz ideológica burguesa, en la que los espacios sociales de la ciudad fueron reconstruidos por la superposición de la doctrina de las esferas separadas a la división entre lo público y lo privado, lo que en consecuencia derivó en una división de género” (2013: 130). Así como el *voyeur* era una figura masculina por antonomasia, que gozaba del derecho de mirar, apreciar, contemplar, poseer desde un lugar de incógnito, no había un equivalente femenino del *flâneur*: en el recorrido de la modernidad, siguiendo sus trayectos del ocio por teatros, parques, cafés, *folies* y burdeles, las mujeres estaban posicionadas como receptoras de la mirada, objetos espontáneamente visibles. Hasta tal punto esta división de los espacios exponía prerrogativas de género y de clase, que en “Merodeo callejero” (1930) Woolf se refería a las caminatas por las calles de Londres como el placer más grande de la vida urbana, “la mayor de las aventuras”, que abría la posibilidad de formar parte “de aquel amplio ejército republicano de anónimos caminantes, cuya asociación es tan agradable después de la soledad de nuestra habitación”. Aunque no fuera más allá de la experiencia de escaparse para volver reconfortada al umbral de las viejas posesiones, Woolf veía en el andar una apertura al mundo: “Una podía convertirse en una lavandera, en la patrona de un pub, en una cantante callejera. ¿Y qué hay más delicioso y maravilloso que abandonar las rígidas líneas de la personalidad y desviarse por esos senderos que conducen, entre zarzas y gruesos troncos, al corazón del bosque donde viven esas bestias salvajes, nuestro prójimo?” (Woolf, 2012).

La ausencia de una contrapartida femenina del arquetipo del paseante, que camina solo y relajado, lentamente, sin un destino concreto, revela la falsa

universalidad del modelo literario. Sin embargo, esa ausencia es, en gran medida, producto de un doble proceso de silenciamiento e invisibilización: mecanismos de control y restricción del movimiento de las mujeres dentro del espacio urbano, por un lado; tácticas de camuflaje de los cuerpos, por el otro. La tácita regulación de los perímetros que ordenan cómo y por dónde se puede circular responde, aún hoy, a una configuración desigual de los espacios sociales. Objetualizadas como imagen, definidas por su apariencia, la libertad de movimiento por lugares abiertos, al margen de miradas indiscretas, balbuceos agresivos, violencias explícitas, es una meta pendiente, sobre todo para las mujeres que experimentamos, de manera cotidiana, las diversas formas de acoso sexual callejero. Aunque se hayan desvelado los procesos históricos que construyen las identidades de género y participan de la normalización del campo de la sexualidad, los circuitos de la opresión no han sido disueltos.

Sin embargo, en el polo opuesto al sedentarismo, cuya imagen paradigmática es el aplomo de los cuerpos adultos que marcan la horizontalidad de los planos en los films de Lucrecia Martel; a diferencia, también, de las imágenes que exhiben al ámbito público como una erotización desexualizante del separatismo masculino, como el lugar de una feminidad continuamente amenazada, los films que aquí indago configuran un espacio de circulación alternativo, a partir de itinerarios que promueven dislocaciones³.

2. Primera parte. Una *flâneuse* por el litoral

Combinación de un conjunto de rasgos que privilegian las sensaciones, aquello que Amado (2014) identifica en el cine argentino de la última década como la construcción de *climas*, pero que también pone en movimiento una trama de

³ Se trata de “entender la espacialización de la sexualidad, la visibilidad y la circulación de los cuerpos y la transformación de los espacios públicos y privados como actos performativos capaces de hacer y deshacer el género”, como afirma Preciado (2008: s/n).

acciones mundanas, *Ana y los otros* se sostiene a partir de tenues variaciones argumentales. Desde las primeras secuencias, Ana, la protagonista de la ópera prima de Celina Murga, se presenta como una caminante solitaria que se toma *pausas* para contemplar el entorno. El montaje sutil, que da respiro a cada escena, los planos largos y los planos-secuencia urden una cadencia que sigue con calma la marcha.



La temporalidad del viaje está dilatada por el vagabundeo por la ciudad veraniega (estación que, por costumbre, habilita una relajación de la rutina), en el que ocurren encuentros con antiguos vecinos y conocidos. La caminata, cuyo motor es el placer de viajar, percibir la duración y el espacio de la existencia, tomarse su tiempo, abre una constelación de sensaciones. Mujer del pasaje, que se mueve de un lugar a otro, ajeno y a la vez familiar, el desplazamiento está arraigado en el cuerpo.

El cuerpo en movimiento organiza una *proxémica* del espacio. Como un acto que se inscribe en los pormenores de lo cotidiano, la caminata es la evidencia del mundo; una apertura al instante que restaura la dimensión física en la relación con las cosas. En el espacio que para Ana es un emplazamiento conocido, que, al mismo tiempo, resulta distante, la multiplicación de encuentros efímeros dibuja una cartografía itinerante sobre la base de las afinidades y el azar. La caminata permite encontrar el ritmo que le conviene. Aquí no importa el punto de llegada, sino el simple hecho de merodear. Estando de paso, el tiempo se sustrae del péndulo incesante que marca la progresión.

Un tiempo suspendido evoca la relación de Ana con el pasado, que aflora con estival parsimonia en el espacio litoraleño. La cámara expande una mirada descriptiva sobre los diferentes personajes, utilizando un objetivo normal, que ofrece una imagen parecida a la del ojo humano. Este punto de vista no pretende captar los estados internos (imaginación, deseos, sueños), sino bosquejar recorridos aleatorios. La perspectiva contemplativa se integra al itinerario de la protagonista que regresa a la provincia de Entre Ríos de visita, levemente enrarecida, con una actitud que fluctúa entre la mirada nativa y la mirada extranjera, los sentimientos de pertenencia y desarraigo, la relación distante pero a la vez cercana con el lugar de su infancia. A partir de historias mínimas, el trayecto distendido sigue un camino circunstancial motivado por una sensibilidad curiosa.

2.1 Retórica paseante

La principal estrategia discursiva del film de Murga es *dialógica*. Las improvisaciones del andar performan el carácter *fático* de la mayoría de los diálogos. La narración y la descripción están hilvanadas por el estilo directo de

las conversaciones entre los personajes, por medio de las cuales el film muestra los hechos que van tramando las historias.

Diferentes escenas de interacción se configuran cuando la protagonista llega a la presencia de otros. Este “*modus vivendi* interaccional”⁴ desenvuelve situaciones de comunicación que involucran tanto las expresiones que *da*, en general, por medio de la palabra, como las expresiones que *emana*, que suelen tener un grado mayor de teatralidad en función del contexto. Así, los coloquios se alternan con otros lenguajes que provienen del contexto situacional, como los gestos y movimientos corporales, el entorno natural y urbano, la luz y el mundo sonoro.

El sonido del habla popular en *Ana y los otros* expone un desplazamiento del habla nacional fundada en el centralismo que concede a las variantes del “interior” el rango de lo pintoresco. Este perfil del habla no se concibe tan sólo como un refuerzo de la verosimilitud, como instrumento suplementario de representación que se integra dócilmente al objeto imitado. A través del *grano* y los acentos de las voces entrerrianas se desarticula la ilusión realista que el cine otrora fundaba sobre el mundo rural, pueblerino, provinciano.

En la primera parte del film, las interacciones cara a cara están definidas por el tiempo pasado que los compañeros de la escuela compartieron en la ciudad de Paraná. El hecho de que sean viejos conocidos establece el punto de vista comparativo y valorativo de los objetos de conversación (el aspecto físico, el estado civil, los estilos de vida) que cobran la forma de *anécdotas*.

En la segunda parte, la protagonista alquila un auto con el objetivo de ir al encuentro de Mariano, su ex pareja de la secundaria. Si en el comienzo esta búsqueda estaba disuelta por otros eventos (la fiesta de aniversario y la venta

⁴ Véase Goffman (2009).

de la casa), la curiosidad de Ana por su amor de juventud va creciendo hasta que se concreta en el desplazamiento hacia la pequeña ciudad de Victoria, donde Mariano vive y trabaja como periodista del diario local. A llegar, Ana conoce a un niño y entabla un vínculo lúdico que, a diferencia de la mayoría de las interacciones que suceden en Paraná, tiene la peculiaridad de iniciarse por primeras impresiones, habilitando la apertura de nuevos marcos de actuación que se alejan de las fachadas personales prefijadas.

Como soporte de la expresión verbal, la voz es un componente fundamental del film. Las palabras pronunciadas en las conversaciones tienen un valor informativo indudable. No obstante, la acumulación de diálogos que giran en torno a los relatos cotidianos y las anécdotas más o menos triviales producen un desplazamiento del verbocentrismo⁵. Las conversaciones desarrollan textos colmados de puntos suspensivos. Se juegan en la vacilación. Su errancia está en sintonía con el tono paseante de los personajes, incluyendo los movimientos de cámara. El registro acústico de los acentos entrerrianos, su timbre original, se oye junto con otros sonidos que forman parte del entorno, como el ruido de las chicharras y el canto de los pájaros, los gritos de niños jugando, los vehículos que pasan, el eco del viento, el río. La atención no está centrada únicamente en la voz. En estos casos, se trata de un sonido ambiente, también llamado sonido-territorio, que envuelve las escenas y habita los espacios.

2.2. Desplazamiento y expectación

La mirada de Ana es un signo inquieto que *busca*. Su curiosidad impulsa la travesía zigzagueante. En el plano enunciativo, se combina con las tomas largas y el encuadre móvil del plano-secuencia, procedimientos que permiten aprehender el flujo del acontecer desde la percepción de la paseante. La

⁵ Véase, respecto a las denominaciones específicas para el análisis del mundo sonoro, Chion (2011).

mirada sobre los personajes y las situaciones, que opera en la brecha entre la ficción o la no ficción, asienta un vínculo indicial entre la película y el mundo⁶.

Durante la última hora, el film podría caracterizarse como un *road* documental de situación. Como dice Nancy:

una travesía que no hace más que pasar (lo cual se llama una experiencia), un pasar que no hace más que continuar, un pasado que, de hecho, pasa (lo cual se llama un duelo), un pasaje que continúa y que no lleva sino a su propio presente que pasa, o más aún a su paso presente (lo cual podría llamarse una eternidad) –y eso mismo que permanece inasible salvo en su paso, eso mismo es la vida, su sentido y su sal, su verdad que no obedece a ninguna exhortación, a ningún destino—. (2008: 43)

El film se encuentra inmerso en una realidad que no está dada de antemano y que tampoco tiene resolución⁷. El desenlace vuelve evidente la contingencia del mundo, que deshace la idea de un sentido prefijado. El final es indeterminado y continúa más allá de sí mismo, así como la historia había comenzado más acá, abriéndose paso por la ventana del ómnibus. *Ana y los otros*, pues, es la película de una continuación de movimiento entre vida e imagen, desde una visión marcada por un sentido de la armonía y de la felicidad. Pedir indicaciones a extraños como metáfora de un viaje en el que, más que descubrir coordenadas exteriores, se trata de encontrarse con decisiones y divagues propios; recorrer historias pequeñas que escapan a la continuidad de la narración convencional, bajo la figura de la *digressio excursus* que interrumpe el hilo temático e introduce eventos inesperados (se empiezan

⁶ La primera parte del film contiene una impronta rohmeriana. Este cine (que Rohmer descubre en Chabrol) se interesa por un universo que no es en primer término el universo cinematográfico de los "modernos": contrasta con el cine de Resnais, de Godard, de Antonioni porque, a diferencia de ellos, no se contempla a sí mismo, no se piensa como una forma con el objetivo de revelar el propio cine. Los seres filmados, personajes y situaciones, tienen una existencia, una realidad objetiva, que está más allá del interior del film.

⁷ El extenso plano general del final rememora un tipo de construcción característico de Abbas Kiarostami. Véase Rosenbaum (2013) y Nancy (2008).

buscando determinados interlocutores y se termina tropezando con otros); fracasar –o dejar la certeza del triunfo en suspensión– en la misión que obsiona al personaje: las expectativas narrativas están en continuo desplazamiento.



El rodaje casi exclusivamente en exteriores testimonia la intensa confirmación de estar en el mundo. A pesar de que la película se desarrolle en una zona de la existencia cotidiana, con toda la carga axiomática que lleva lo *intrascendente*, su tránsito se conecta plenamente con el espacio público y social. Espacio que es el de la terminal de ómnibus, el de las calles paranaenses, el de la costanera, el del auto en el camino.

El film se abre a una concepción participativa de la experiencia cinematográfica. La mayoría de las explicaciones acerca de la vida de Ana quedan sin esclarecerse. Se pone, así, al espectador en el mismo plano

existencial de la protagonista, que contempla en su andar pausado la propia mirada inquieta. Nos convertimos en caminantes de los espacios elípticos, fragmentados y asociativos. Las lagunas narrativas (¿qué pasó con la familia de Ana?; ¿por qué se fue de Paraná a Buenos Aires?; ¿cómo se desencadenó la relación con su ex?) potencian el trabajo de la imaginación a través de una apertura del espacio de interacción: el público tiene la libertad de inventar sus propios primeros planos allí donde el plano general desdramatiza los acontecimientos; por su atención selectiva a lo que pasa, despliega una interpretación singular de los hechos en los momentos que el film se rehúsa a dar un cierre narrativo. Como espectadores/as podemos imaginar todo lo que está fuera del campo de visión que el film recorta.

3. Segunda parte. Estética de la errancia

Desde el primer momento, *Una novia errante* (2006) introduce una tensión, la *incomodidad* de presenciar una pelea de terceros. El punto de partida es la separación de una pareja. En la secuencia de apertura, Inés viaja con su novio Miguel rumbo a unas breves vacaciones otoñales en la localidad Mar de las Pampas. Los primeros planos intermitentes, capturados con una cámara en mano, muestran a la pareja discutiendo. La mujer, con llanto en los ojos, parece atravesar una crisis nerviosa, mientras que su acompañante, que prácticamente no la mira, se limita a pedirle que se calle. A la mañana siguiente, el ómnibus se detiene. Ella baja sola y advierte, atónita y a la deriva, que Miguel no la siguió. Toma un sendero que se va perdiendo en el bosque de pinos hasta llegar a la posada donde pensaban celebrar el tercer aniversario.

Mientras camina, la cámara la sigue de cerca, enfocándola alternadamente desde atrás o de perfil, en primer plano y plano medio. El punto de vista y de escucha se mantiene persistente en la esfera íntima de la protagonista, donde se desencadena, en el paréntesis de la escapada a la costa atlántica, un viaje

interno que debe lidiar con la angustia, la desolación, el desamor. Durante su permanencia, intenta acomodarse a la atmósfera de la aldea, al tiempo que se sumerge en la experiencia del abandono.



Una novia errante narra una forma del viaje que se desencadena en el final impensado de una relación amorosa. La ruptura define, entonces, la esencia misma del viaje en el que Inés debe franquear caminos sinuosos para alcanzar una transformación. El tópico del viaje que lleva a un autoconocimiento involuntario –la errancia no tiene un programa definido– atraviesa dos instancias: la primera, signada por la espera y la desesperación; la segunda, propiamente dicha, marcada por la voluntad de quedarse hasta concluir la estadía planeada.

La errancia es un rasgo que define la relación del cuerpo con el paisaje. Más allá del lapso que dura el verano, la playa resulta inútil o, a lo sumo, un lugar de paso. Fuera de temporada, Mar de las Pampas “tiene un aire de set

abandonado”, como dice Katz. En el film, la endogamia claustrofóbica de una comunidad formada a partir de porteños emigrados que subrayan el orgullo de pertenecer a una aldea “sin prisa” traza una suerte de ecosistema suspendido. Si “el nomadismo es un índice de la inestabilidad de los lazos afectivos con el mundo”, como señala Aguilar (2006: 55), en *Una novia errante* podemos reconocer este tipo de desplazamiento, que concluye en la secuencia final con la escena familiar como signo del lazo afectivo que *todavía* puede tener una función protectora.

La vida errante mantiene con respecto al orden establecido un vínculo ambivalente: por un lado, la errancia expresa una revuelta discreta contra los dispositivos de confinamiento, de control panóptico, de sedentarización impulsada por la división del trabajo; pero, por otro lado, es una manifestación cabal del espíritu que celebra la transitoriedad, la sucesión efímera de instantes, la fugacidad de las relaciones. ¿En qué medida los anhelos de una vida menos domesticada, en la que cobran impulso los deseos de evasión y la nostalgia de aventura, tienen cabida en el marco de una sociedad que hace de esos mismos valores supuestamente rebeldes, móviles, no instituidos, un estilo de vida acorde a las necesidades actuales del capital?

En el film de Katz, la salida del sedentarismo no ocurre por medio de la exaltación del movimiento constante que impide toda forma de arraigo. Las vacaciones catalizan discordancias cotidianas que, enfocadas en detalle, muestran los desajustes de los vínculos familiares y de pareja, al mismo tiempo que desarman la idea de un destino turístico libre de contrariedades.

3.2. El encantamiento de la anacrusa

La música extra-diegética urde un equilibrio entre la comedia y el melodrama. Sus momentos de aparición intensifican la subjetividad de la protagonista.

Revelan el estado interno del personaje y pueblan la soledad, ese espacio vacío que irrumpe al término de su relación amorosa.

Los pasajes musicales (ejecutados por un cuarteto integrado por vibráfono, violín, cello y contrabajo) traman una textura contrapuntística cuya melodía exagera los ostinatos y las fugas. Si bien existe un centro tonal, la sensación que se produce es de una *indefinición*, a partir de enlaces de acordes que se apartan de cumplir con una función determinada, una respuesta fija y esperable a una sucesión. En lugar de realizar un movimiento modulante progresivo en el que unas armonías se deducen de otras, la música traza un mapa de colores armónicos disonantes y enrarecidos. Respecto al ritmo y al *tempo*, diferentes ordenamientos métricos superpuestos, cambios de compás, contratiempos, aceleraciones y detenciones súbitas, y desplazamientos acentuales aumentan la impresión de *inestabilidad*, que insinúa la turbulencia subjetiva. Ciertos aires *piazzollescos* traen reminiscencias de la música popular urbana fusionada con el jazz, en un estilo barroco. Los cortes en la continuidad, que exaltan el placer de la repetición en el dominio del deseo y el goce, las aceleraciones y los frenos inesperados, las instancias intercaladas de tensión y alivio, construyen un clima de *redundancia* a partir del cuerpo sonoro cuyos latidos, que palpitan desde la anacrusa del tiempo débil en sintonía con la fragilidad de la protagonista, enlazan su estado emocional con nuestra audio-percepción visual. El resultado de esta amalgama vertiginosa y pulsional es una desterritorialización, en la que coexisten temporalidades heterogéneas que se apartan de una narración lineal.

3.3. Movilización de la mirada

En lugar de promover la avidez de viajar, un cine como forma de turismo cultural; en vez de ofrecer imágenes que funcionan como atracciones para una mirada virtual, (in)móvil, *Una novia errante* –que podemos poner junto a otros

films emparentados, como *Ostende* (Laura Citarella, 2011) y *Mar* (Dominga Sotomayor, 2015)– altera la economía visual del turismo. Se trata de una perturbación de los códigos representacionales del turismo que acontece en la modulación de los distintos niveles de la mirada: el de la cámara, el de los personajes que traman el movimiento de la historia y el del reconocimiento por parte de los espectadores (ya sea que tenga por efecto la identificación o el distanciamiento, o bien, como sugiero en este ensayo, una mezcla de los dos, que se traduce en una *pasión desapegada*⁸, un placer sutilmente desafectado).

Las posiciones subjetivas, implicadas en la espectación, se alejan de la experiencia sensorial que caracteriza al turista. En efecto, los movimientos de cámara no son dictados por la pretensión de brindar al espectador los mejores ángulos para transportarlo a un disfrute contemplativo, escenográfico, del paisaje, como ocurre con los “*establishing shots*” cuya vista panorámica ostenta, de forma seductora para la audiencia, la *mise-en-scène* de los films con enfoque turístico. A pesar de que el personaje recorre destinos más o menos típicos con distintos tópicos vacacionales, la cámara se mantiene a distancia de los comportamientos y del pintoresquismo de las situaciones. Una mirada (*glance*) viajera con dimensiones anti-escopofílicas contrasta con la mirada (*gaze*) turística ejercida, implícitamente, por un sujeto masculino que *todo* lo quiere ver.

Ahora bien, podemos preguntarnos, ¿se trataría de cierto repliegue en una posición escopofóbica, del tipo de rechazo que Jay (2007) indaga en su ensayo sobre el pesimismo ocular francés? Nada más alejado de ello. En *Una novia errante* la dislocación del sistema visual dominante no elimina la afección, el *pathos* del sujeto en la mirada. El deslizamiento consiste, más bien, en una

⁸ Quisiera proponer una inversión deliberada de la noción de “desapego apasionado” forjada por Mulvey [1975] (2007), teniendo en cuenta las discusiones que ha generado en el campo de los estudios fílmicos y la crítica feminista (de Lauretis, 1992; Flitterman Lewis, 1993; Littau, 2008).

cuestión de intensidades: no de suprimir un supuesto exceso de imágenes a partir de la borradura de lo sensible, sino de crear intervalos espacio-temporales que implican una experiencia sensorial diferente.

Las vacaciones son indicadores de un cambio importante para los personajes. Parecido a lo que pasa en muchos films de Éric Rohmer⁹, la película de Katz presenta al viaje como instancia que desata el conflicto en una relación de pareja joven, heterosexual, de clase media. La perturbación emocional aparece tratada con tonos de humor. El discurso *sobre* los personajes no se identifica con el discurso *de* los personajes.

4. Consideraciones finales

Las críticas feministas al carácter varonil de las metáforas sobre el nomadismo revelan que la posibilidad de movimiento de algunos sujetos depende de que otros permanezcan inmóviles. La mirada del turista presupone, sobre todo, la pasividad de los cuerpos femeninos, puestos al servicio de su movilidad. El turismo se organiza a mediados del siglo XIX a la luz del surgimiento de nuevos modos de percepción visuales integrados a la experiencia de la vida moderna. La expansión de la popularidad de la fotografía y, más tarde, del cine fue central en este proceso que, como afirma Sontag (1990), sintoniza el recorrido del *flâneur* con un mundo cada vez más *pintoresco*.

Ahora bien, siguiendo a Buck-Morss en su estudio sobre la “*Ur-form*” benjaminiana, es interesante observar que el *flâneur* no corresponde a un tipo social presente en los tiempos contemporáneos (incluso Benjamin, en el *Passagen-Werk*, lo describe como un marginal, de existencia económicamente precaria, junto a las figuras históricas del coleccionista y de la prostituta: versión femenina de la *flânerie*). Los pasajes representaban de manera

⁹ Véase Mazierska (2002).

emblemática la moderna transformación de la vida pública en una cultura urbana. El *tempo* del paseante choca contra los principios de la velocidad que impone la producción de masas; por eso la etapa aurática de la *flânerie*, en sintonía con los primeros pasajes parisinos, fue breve. Sin embargo, su *ethos* aún resuena.



Con la hipótesis de que el *flâneur* ya no constituye una figura específica ni marginal, precisamente porque la actitud perceptiva que encarna ha saturado la sociedad de consumo, Buck-Morss indica que podemos reconocer a la *flânerie* en nuestro modo consumista de vida. “En Estados Unidos, particularmente, el formato televisivo de los programas de noticias se acerca a la visión distraída, impresionista, fisonómica del *flâneur*, como los lugares de interés que difunden alrededor del mundo. Y con relación a los viajes, la industria del turismo de masas ahora vende *flânerie* por dos o cuatro paquetes semanales”, afirma Buck-Morss (1986: 105). La *flânerie*, según esta perspectiva, actualiza un estilo de vida reaccionario que recuerda aquellos tiempos en que el ocio (*Muße*) era una forma aristocrática y un signo de la clase dominante, diferente a las manifestaciones ociosas (*Müßiggang*) de la vagancia (*loitering*) que promueven las modernas pautas de consumo. “El capitalismo tiene dos maneras de tratar con el ocio: estigmatizándolo dentro de una ideología del desempleo, o tomándolo en sí mismo para que sea rentable. La línea divisoria corta entre la

prosperidad y el sufrimiento, y hace a una gran diferencia en qué lado de la línea se falla” (Buck-Morss, 1986: 113). Si la sociedad patriarcal, capitalista, convierte a cada mujer en prototipo de consumidora, cuya actitud errabunda permea su tiempo libre, los films de Murga y de Katz proponen una imagen distinta, matizada. Los sitios por los que las protagonistas circulan no se limitan a la imagen de una consumidora que se pasea por las góndolas del *shopping*, tal como sugiere la íntima relación entre mirar y comprar. Desde diferentes dimensiones, las películas desafían la mistificación que pretende restringir los espacios del ocio de mujeres al consumo de mercancías.

En un ensayo decisivo para reflexionar sobre la mirada y los placeres espectatoriales, Bruno observa que el espacio urbano de circulación, propiciado por una nueva geografía moderna, implica una arquitectura del movimiento configurada por una percepción que se sitúa *entre* el interior y el exterior, en los pasajes y alrededor del ferrocarril: precisamente, en la trama donde se ubica la génesis del cine. Tanto el cine como la *flânerie* involucran modalidades de consumo –sobre todo, ópticas– por parte de una colectividad móvil. Más allá de la escena de la cueva de Platón, Bruno destaca la dimensión nómada de la fascinación cinematográfica:

Mi intención al localizar este topoanálisis es la de expandir el campo de acción de teorías del aparato, puestas a punto en el modelo psicoanalítico desarrollado por Christian Metz y Jean-Louis Baudry. A pesar de sus diferencias, estas teorías han tendido a ver que el cine obtiene su efecto principal debido a la identificación del espectador con la mirada de la cámara. Mediante una especie de visión de dominación, el espectador ha sido cosificado en un Sujeto Trascendente. El espectador es un sujeto inmóvil, embelesado en un estado de ensueño solitario. Encadenado en la Caverna de Platón, el espectador/prisionero se encuentra inmovilizado en su asiento, con la mirada incapaz de vagabundear. Estas teorías han cortado de raíz las diversas dimensiones del deseo cinematográfico, obscureciendo los placeres que no sean los del dominio. Hay

formas de placer en ir al cine que preceden, atraviesan y siguen el juego escopofílico de ver un filme. (1995: 169)

Prestando atención a las dimensiones nómadas, colectivas e históricas de la recepción, que explican que la ociosidad y el tiempo libre son las causas de “ir al cine”, Barthes pone en primer plano la “disponibilidad”, el “erotismo difuso”, la “falta de ocupación de los cuerpos” –incluso antes de convertirse en espectadores dentro de la sala oscura–. La actitud de la *flânerie* es la que también define el placer del cine. Esta “política del holgazanear” está prefigurada por el espectador apasionado: el *flâneur* de Baudelaire que muta en espectador de cine. La experiencia del vagabundeo está en la base del cine. Y el cine es, desde este ángulo, una respuesta a la ociosidad. Las películas ofrecen el placer de viajar, a partir de una movilización de la mirada que ocurre tanto en niveles textuales, como he analizado en este trabajo, como en la posibilidad contextual de que las mujeres se apropien de territorios con la libertad de merodear a través de los placeres de la oscuridad (como en las salas) y la vida urbana. Acceden, gracias al cine, a la ensoñación erótica de la *flânerie* por las travesías que ofrece la vía pública. Esta apertura a condiciones de expectación basadas en la conquista femenina de la esfera de la movilidad espacial es la que define la singular aventura del cine. “En su corporeización de la fantasía, la mujer espectadora delimita los espacios de la mirada como sitios que atravesar y transgredir”, indica Bruno (1995: 173) retomando la figura de la “espectatriz”.

Sin lugar a dudas, este retrato se desliza a través la superficie áspera de la diferencia sexual. Hace treinta años, irrumpe en el cine un acontecimiento emblemático; nos referimos a Mona, la protagonista de *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, Agnès Varda, 1985), que redefine las convenciones fílmicas sobre las formas de interpelación. Con los reparos y las afinidades del caso, los films de Murga y de Katz introducen personajes nómadas, que en su composición

elusiva y a la vez fascinante transforman las relaciones del deseo, tanto en el plano textual como en la instancia de expectación. A partir de un trabajo de fusión entre investigación documental y composición ficcional, los films construyen una mirada que toma distancia de los códigos de la feminidad, pero sin suprimir el placer visual. De esta manera, la visión se estructura en torno al deseo de conocer a las protagonistas, más que de poseerlas. Los personajes principales funcionan como catalizadores que sacuden la inercia y llevan a los otros a reaccionar. Los *efectos* que producen sobre aquellos con los que entran en contacto, que se ven inevitablemente afectados, asoman en las conversaciones de *Ana y los otros*, así como en la “Entrevista a los personajes” incorporada a los materiales “extras” del DVD de *Una novia errante*.

Antes de concluir, quisiera volver a enfatizar que *Ana y los otros* y *Una novia errante* corren el foco de los peligros hacia los *placeres* involucrados en el movimiento de las mujeres por espacios abiertos. Viajar brinda oportunidades de llevar adelante un auto-descubrimiento y potenciar transformaciones. Para las protagonistas, los viajes se convierten en una actividad capaz de expandir los repertorios de género al incorporar prácticas tradicionalmente reservadas para los varones. Se trata de interacciones sociales por fuera de los círculos domésticos, de la decisión de dejar la esfera familiar por períodos breves o prolongados, o de escapar a las rutinas y expectativas de la vida de todos los días.

Varios autores han señalado que el discurso dominante sobre viajes y turismo redundaba en un estilo androcéntrico. El caso de la *road movie* es ejemplar: las mujeres son ubicadas en el lugar de objetos pasivos que simplemente acompañan las peripecias, o bien son viajeras patologizadas, en la mayoría de los casos, como prostitutas. Para la cuestión que aquí me interesa, vale recordar las dos figuraciones complementarias identificadas por Aguilar (2006) y Amado (2006): la tendencia nómada del cine de la poscrisis, que dispone un

movimiento impredecible hacia los descartes del capitalismo, donde se manifiestan la precarización y la falta de lazos de pertenencia; y la tendencia sedentaria que, por el contrario, esboza un letargo, cierto proceso de inmovilidad del orden social, que deriva de la disgregación del modelo de la familia nuclear. Sin embargo, ni nómades ni sedentarias, las protagonistas de los films de Murga y de Katz sugieren otra concepción de la relación entre el cuerpo y el paisaje.

Según la interpretación de Anderman (2015: 82), la oposición entre ambas tendencias tiene que ver con los modos en que las diferentes clases experimentan la crisis socioeconómica: el nomadismo, que referiría a los procesos de precarización social, se basaría en el rechazo de la identificación afectiva a partir de la inconmensurabilidad entre los personajes y los espectadores, entre *habitar* efectivamente los márgenes sociales, como los vagabundos, y *viajar* imaginariamente por ellos, como los turistas; y el sedentarismo, con el foco puesto en el hogar y la posibilidad de narrar la recomposición de la crisis desde un retorno a los lugares que hacen las veces de refugio. Ahora bien, a partir de una lectura que no sólo plantea la oposición entre nomadismo y sedentarismo desde el punto de vista de la clase, sino desde perspectivas de género, edad y geografía, me gustaría apuntar que la corriente nómada no se limita a articular el movimiento en los descartes del capitalismo, ni que la sedentaria se reduce a una espiral hacia los interiores. Lejos de plantearse como “un retorno cinematográfico a la patria chica, al mundo de pueblo de la comedia rural costumbrista”, según indica Anderman (2015: 135) para el film de Murga, el análisis de *Ana y los otros* destaca el distanciamiento que se produce respecto a una mirada tradicional del “interior”. El espacio periférico privilegia un alejamiento de los centros metropolitanos, pero sin adoptar un tono pesadoso de provincia. Aquí la ciudad no es sólo un telón de fondo, sino el lugar de anclaje del verosímil. Asimismo, en el caso de *Una novia errante*, se recurre a una serie de elementos que remiten a una

sensibilidad *camp* que ironiza sobre la mirada turística embelesada con la *autenticidad* de los objetos, en un juego que involucra la reapropiación de la mitología del cuento popular de hadas en clave humorística¹⁰.

Así, las películas construyen la ruptura de los marcos cotidianos como la esencia misma del viaje; el viaje como disparador de búsquedas y conflictos que escapan a toda predicción. Como dice 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: 15). En estos films, los viajes introducen fisuras que impulsan cambios o desacomodan el mundo habitual. El desenlace del viaje es una refundación sensible de la experiencia. Este tópico del viaje que lleva a una transformación o a un autoconocimiento involuntario, que no sigue –a diferencia de las promesas del turismo– un programa definido, atraviesa los films.

La naturaleza, como dijimos, también aparece como un personaje (no está en el fondo del decorado, como mero acompañamiento de las acciones). Hay un protagonismo del paisaje: el agua de los ríos, espejo o fuente de la memoria, el bosque o laberinto, con su juego de luces y sombras, fuente de peripecias y aventuras. La cámara no busca subrayar una trayectoria *entretenida*, sino desplegar un atlas de gestos mínimos elocuentes, paseándose, con los personajes, por los pormenores de las historias. Un ritmo acompasado, errabundo, fluctúa entre una afección al *pathos* realista y una mirada distante. Si para una crítica de cine vinculada a la estética brechtiana es preciso suprimir desde el comienzo cualquier adhesión apasionada con el fin de repudiar la identificación, estos films generan un distanciamiento por medio de una vía inversa. En lugar de un “desapego apasionado”, producen el efecto de una

¹⁰ Las marcas que en el film actualizan el cuento de Caperucita Roja (sobre todo, a partir de la construcción sonora y espacial del bosque encantado) traducen los aires del melodrama (presentes en la alusión a *La voz humana* de Jean Cocteau) en comedia. El humorismo atraviesa el film de Katz hasta el final, con la música pseudo-brasilera del cierre. Por cuestiones de espacio, no he podido incluir el desarrollo de estos tópicos decisivos.

“pasión desapegada”: comenzamos padeciendo los vericuetos de la trama *junto con* las protagonistas, mientras que, a medida que las películas avanzan, sin cambiar el punto de identificación, terminamos distanciándonos de su posicionamiento subjetivo *junto a* la cámara que ofrece un retrato mordaz a la vez que afectivo de sus aventuras cotidianas. Se trata de una forma cinematográfica de encuadrar que evoca el flujo del acontecer desde la percepción de una mirada viajera; mirada (*glance*) que subvierte las promesas del placer espacial del turismo al cuestionar la capacidad de la mirada (*gaze*) de representar el paisaje como telón de fondo transparente. En lugar de permanecer como un contexto ajeno, la geografía se convierte en un escenario con el que los personajes deben interactuar, ya que abre, en medio de las vacaciones, una zona en la que irrumpe lo inesperado. En el film de Katz, la producción de un espacio de suspensión del realismo está estrechamente relacionada a un cambio en la economía de los afectos, que se aleja de las reglas de la acción, el melodrama televisivo y el *star system*, desde la *performance* teatralizada de la actriz protagónica. En el film de Murga, esta desfamiliarización se manifiesta, en cambio, apelando a la espontaneidad de las improvisaciones por parte de los actores. En los dos casos, el cine es una forma de alterar y caricaturizar, a través de procedimientos específicos, el régimen visual hegemónico, a partir de un dispositivo postbrechtiano¹¹, o bien – como lo llama Daney– un “brechtismo perverso” de apego apasionado-desapego humorístico.

Para terminar, “Aceptar un viaje femenino a través de las arquitecturas de la mirada, tal como están expresadas en el cine, es reclamar los placeres del viajar en/con imágenes negadas al sujeto femenino: vagabundear a través de geografías *noir* y eróticas, callejear a través de nuestras *meter-polis*, de nuestra ciudad-madre”, como indica Bruno (1995: 180-181). En los films que en este ensayo analicé, los viajes, que son también viajes por los recorridos de la

¹¹ Véase Andermann (2015).

mirada, siguen el tránsito del deseo a través de una topografía de los placeres nómades para las mujeres.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2006). "Velocidades, generaciones y utopías: a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel" en *ALCEU*, v.6, n.12, p. 48 a 56.
- Amado, Ana (2014). "Imágenes de sensatez y sentimientos (el *nuevo cine* desde una lectura de género)", ponencia de apertura del IV Congreso de ASAECA, Universidad Nacional de Rosario.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, Roland (2009). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudelaire, Charles (2013). "El pintor de la vida moderna" en *El gran libro del dandismo*, Buenos Aires: Mardulce.
- Bruno, Giuliana (1995). "Haciendo la calle por la cueva de Platón" en Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y Teoría fílmica*, Valencia: Episteme.
- Buck-Morss, Susan (1986). "The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering" en *New German Critique*, 39, Second Special Issue on Walter Benjamin (Autumn, 1986), pp. 99-140.
- Chion, Michel (2011). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Buenos Aires: Paidós.
- Daney, Serge (2004). "Noches de luna llena (Eric Rohmer)" en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.
- Flitterman Lewis, Sandy (1993). "Sans toit ni loi: le «portrait impossible» de la féminité" en *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction, 67.
- Goffman, Erving (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Jay, Martin (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal.
- Kratje, Julia (2015). "Mar de fondo" en *La cueva de Chauvet*. Disponible en: <http://lacuevadechauvet.com/2015/10/04/mar-de-fondo/>

- Le Breton, David (2014). *Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud*, Buenos Aires: Waldhuter.
- Littau, Karin (2008). *Teorías de la Lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*, Buenos Aires: Manantial.
- Maffesoli, Michel (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Mazierska, Ewa (2002). "Road to authenticity and stability. Representation of holidays, relocation and movement in the films of Eric Rohmer" en *Tourist studies*, 2 (3), pp. 223–246, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage.
- Mulvey, Laura (2007). "El placer visual y el cine narrativo" en Karen Cordero Reiman e India Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana.
- Nancy, Jean-Luc (2008). *La evidencia del cine. El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid: Errata naturae.
- Pollock, Griselda (2013). "Modernidad y espacios de la feminidad" en *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*," Buenos Aires: Fiordo.
- Preciado, Paul (2008). "Cartografías queer. El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle" en Cortés, J. M. G. (dir.), *Cartografías Disidentes*, Madrid: SEACEX.
- Rohmer, Éric (1970). "Entrevista con Eric Rohmer: Los antiguo y lo nuevo" en *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona: Anagrama.
- Rosenbaum, Jonathan (2013). "Abbas Kiarostami" en *Abbas Kiarostami*, Villa Allende: Los Ríos.
- Sarlo, Beatriz (2014). "El salto de programa" en *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Sontag, Susan (1990). *Sobre la fotografía*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Urry, John (1990). *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London: Sage.
- Wolff, Janet (1991). "The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity" en *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Woolf, Virginia (2012). "Merodeo callejero: Una aventura londinense" en *La muerte de la polilla y otros ensayos*, Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

* Magíster en Sociología de la Cultura. Becaria doctoral del CONICET con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA). E-mail: juliakratje@gmail.com